

Volume 3,  
número 2,  
jul.- dez.  
2013



# Pontos de Interrogação

Revista de Crítica Cultural

## Cultura popular e negra



UNEB  
UNIVERSIDADE DO  
ESTADO DO RIO DE JANEIRO

POSCRÍTICA

ISSN 2237-9681

ISSN 2237-9681

# Pontos de Interrogação: Revista de Crítica Cultural

Número Temático:

## **CULTURA POPULAR E NEGRA**

ORGANIZAÇÃO:

Prof. Dr. Ari Lima (UNEB/Pós-Crítica)

Fábrica de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural  
Departamento de Educação do Campus II  
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Pontos de Interrogação	Alagoinhas	v. 3	n. 2	p. 1-246	jul./dez. 2013
------------------------	------------	------	------	----------	----------------

Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)  
Departamento de Educação, Campus II  
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)  
Rodovia Alagoinhas-Salvador BR 110, Km 3  
CEP 48.040-210 Alagoinhas — BA  
Caixa Postal: 59  
Telefax: (75) 3422-1139  
E-mail: sec.poscritica@uneb.br

*Pontos de Interrogação: Revista de Crítica Cultural*  
Revista do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, v. 3, n. 2, jul./dez. 2013. Número temático: Cultura Popular e Negra.

*Organização deste número:*  
Prof. Dr. Ari Lima (UNEB/Pós-Crítica)

*Revisão ortográfica:*  
Olga Belov Moreira

*Editoração:*  
Amaury Rodrigues Soares e Bruna Lima de Assis

*Acompanhamento gráfico:*  
Roberto Henrique Seidel

*Imagem da capa:*  
“Embarque de Bananas”, 1957, Djanira da Motta e Silva

*Sítio de internet:* <http://www.poscritica.uneb.br/revistaponti>

*Distribuição:*  
Editora Fábrica de Letras  
E-mail: [distribuicao.fabricadeletras@uneb.br](mailto:distribuicao.fabricadeletras@uneb.br)

---

Ficha Catalográfica

Pontos de Interrogação: Revista de Crítica Cultural do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia. — N. 1 (2009)-  
— Alagoinhas: Fábrica de Letras/UNEB, 2009-  
v.; il., 29,7 cm.  
Semestral.

ISSN 2237-9681 online  
ISSN 2178-8952 impresso

1. Crítica cultural — Periódicos. 2. Letras — Periódicos. 3. Artes — Periódicos. I Universidade do Estado da Bahia.

---

© 2013 da Fábrica de Letras

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa da Editora Todos os direitos reservados à Fábrica de Letras do Programa em Crítica Cultural. Sem permissão, nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados.

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA (UNEB)**

Reitor: Lourivaldo Valentim da Silva

Vice-Reitora: Adriana dos Santos Marmori Lima

Pró-Reitoria de Extensão: Adriana dos Santos Marmori Lima

Pró-Reitoria de Pesquisa e Ensino de Pós-Graduação: José Cláudio Rocha

Pró-Reitoria de Graduação: José Bites de Carvalho

Departamento de Educação II: Ubiratan Azevedo de Menezes

Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)

Coordenadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Edil Silva Costa

Vice-Coordenador: Prof. Dr. Arivaldo de Lima Alves

**CONSELHO EDITORIAL**

Alfredo Cordiviola (Literatura — UFPE/UEPB);

Ângela Kleiman (Linguística Aplicada — UNICAMP)

Eneida Maria de Souza (Literatura Comparada — UFMG);

Eneida Leal Cunha (Teorias e Críticas da Cultura — UFBA);

François Soulages (Filosofia da Arte — Universidade Paris VIII/França)

Jorge de Souza Araújo (Literatura e Diversidade Cultural — UEFS);

Luciano Tosta (Literatura e Cultura Brasileira — University of Illinois at Urbana-Champaign/EUA)

Maria Nazaré Mota de Lima (Crítica Cultural — UNEB)

Marinyze Prates de Oliveira (Cultura e Sociedade — UFBA);

Roberto H. Seidel (Estudos Literários — UEFS);

Ramon Grosfoguel (Estudos Étnicos — University of California at Berkeley/EUA)

Os conceitos emitidos nos artigos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos respectivos autores.

## SUMÁRIO

	Apresentação	7
De sobrevivências culturais africanas a uma cultura negro-africana e popular no Brasil <i>Ari Lima (UNEB)</i>		13
“Bozalengo”, esta boca no es mia: la voz del sujeto popular negro en los testi- monios (latino) americanos y caribeños <i>Victorien Lavou Zoungbo (UPVD-França)</i>		29
A fotografia e seus usos no candomblé da Bahia <i>Lisa Earl Castillo (Unicamp)</i>		43
Proferindo quilombo: cantos épicos latino-americanos de descolonização e liberdade <i>Paula Cristina Vilas (IJET- Buenos Aires)</i>		73
Usos do duplo sentido na música popular do Brasil: algumas notas sobre o cor- po das baianas <i>Francisco Antonio Nunes Neto (UFBA-IHAC)</i>		101
Ecos de viola no samba de tamborete <i>Quercia Oliveira (UPE)</i>		123

Samba de Roda: visibilidade, consumo cultural e estética musical | 147

*Katharina Döring (UNEB)*

A capoeira dos mestres Pastinha, Bimba e Cobrinha Verde no acervo do Museu | 175

Afro-Brasileiro da UFBA

*Joseania Miranda Freitas (UFBA)*

*José Joaquim de Araújo Filho (UFBA)*

*Jean Herbert Batista Brito (UFBA)*

A identidade cultural nas cantigas de capoeira | 187

*Marcela Guedes Cabral (UFPA)*

Festa no quilombo: mestres e cantadores de cocos na Jurema | 213

*Marinaldo José da Silva (UFPB)*

Resenha | 221

*Helen Campos Barbosa (UNEB)*

Resenha | 227

*Vandelma Silva Santos (UNEB)*

Entrevista com a pesquisadora Yeda Pessoa de Castro | 233

*Celina Márcia de Souza Abbade (UNEB)*

Sobre os autores | 245

## APRESENTAÇÃO

A revista *Pontos de Interrogação*, neste Volume 3, N. 2, volta dedicada à reflexão sobre a questão da produção de uma cultura negra e popular no Brasil e na diáspora africana. Assim, reuniu autores brasileiros de instituições diversas e dois estrangeiros, uma argentina e um centro-africano, radicado na França, autores de trabalhos que abordam temáticas e problemas variados relacionados à presença negra no Brasil e em outros contextos pós-coloniais. Todos os autores aqui reunidos atenderam à provocação do organizador deste número da *Pontos de Interrogação* ao defender que existem dimensões sociais, históricas, aspectos das tradições e práticas culturais elaboradas pelos negros que remetem ou mesmo inscrevem uma alteridade em relação a outros grupos raciais, também compreendidos como constructos definidos social, cultural e historicamente. Esta alteridade se definiu pela tragédia da colonização europeia, pela escravidão de povos africanos, pela memória de África na diáspora, por estigmas suscitados pelo epíteto “negro”, pelo racismo, pela desigualdade racial, por perspectivas de “em-branquecimento” ou “enegrecimento” e pela expectativa em relação à subalternidade e certo atavismo atribuído também às práticas culturais elaboradas por aqueles nomeados, depois da travessia do Atlântico, como “negros”. Não se trata, portanto, de sinonimizar ou substituir a categoria negro por outras aparentadas tais como afro-brasileiro ou afrodescendente. Uma vez que, ambas genéricas, apontam para a nacionalidade excludente, para uma mediação embranquecida ou para uma supraterritorialidade inercial. Além disso, se fez uma provocação no sentido de que no estado-nação afro-diaspórico e brasileiro, o popular é definido como o negro e aquilo que remete a ele: a pobreza, um jeito de ser sincopado e permissivo, o mulatismo, o samba ou o futebol. Ou seja, o negro como o popular no Brasil é ao mesmo tempo o que se afirma em elegia da nacionalidade, mas também o que se interdita em espaços de poder, de prestígio e visibilidade social ampla como é o caso da pouca expressiva presença negra nos

meios de comunicação, nos cursos de alto prestígio das universidades, nas instituições públicas que controlam o estado nacional ou naquelas privadas que produzem e acumulam riqueza material. É como se houvesse uma esquizofrenia simbólica e cultural no modo como este estado-nação se define e se enuncia para o mundo. Neste sentido, os trabalhos publicados neste número – dez artigos, duas resenhas e uma entrevista - revelam diversos locais de fala, diversos aspectos relacionados à cultura negra e popular, assim como problematizam e discordam da própria ideia de uma cultura negra e/ou popular motivadora deste número da *Pontos de Interrogação*.

No primeiro artigo, “De sobrevivências culturais africanas a uma cultura negro-africana e popular no Brasil”, Ari Lima discute como, a partir do final do Século XIX, a presença de africanos e descendentes assim como a produção cultural dos mesmos foi problematizada em dois autores, Raimundo Nina Rodrigues e Gilberto Freyre, que serviram de referência para constituição de um campo de estudo das relações raciais e de uma cultura negra no Brasil. Para o autor, a discussão é de grande relevância na medida em que já no Século XIX, o Brasil pretendia se elevar ao patamar civilizatório das nações modelos, porém culturalmente sabia ser definido pelo aporte de culturas compreendidas como inferiores e primitivas, atribuídas aos indígenas e, particularmente, a africanos e descendentes. No caso destes últimos, africanos e descendentes, já no século XIX, se esboçava o dilema, que ganhou mais fôlego no século XX, de compreendê-los como sujeitos de uma cultura afro-brasileira, afro-descendente, popular ou negra. O artigo pretende se inserir no debate sobre este dilema cultural e, do mesmo modo, defender o argumento de que temos uma cultura negro-africana e popular no Brasil.

No segundo artigo, “Bozalengo’, esta boca no es mia: la voz del sujeto popular negro en los testimonios (latino) americanos y caribeños”, Victorien Lavou Zoungbo argumenta que, com a o triunfo da revolução cubana em 1959, um dos objetivos políticos dos revolucionários era implantar uma cultura anti-burguesa e anti-imperialista. A prática institucionalizada do testemunho constituía, portanto, um dos espaços onde se flagrava esta “nova cultura”. Heróis populares, muitos deles negros, tinham desta maneira acesso à autoridade da palavra escrita. Neste sentido, Lavou pergunta o que significa realmente, no caso do sujeito negro popular, “falar” quando durante muitos séculos foram considerados política e legalmente uma

“peça”, “uma ferramenta útil”? Como “falar” de um lugar, tão marcado por antigas estruturas sociais e imaginação, como é o caso das Américas/Caribes?

No terceiro artigo, “A fotografia e seus usos no candomblé da Bahia”, Lisa Earl Castillo apresenta uma reflexão muito curiosa sobre a presença da fotografia nos terreiros de candomblé. A autora afirma que a fotografia no candomblé é frequentemente entendida apenas como uma prática externamente imposta, o que teria dado origem às conhecidas restrições sobre a fotografia em muitos terreiros. Também examina os usos da fotografia no candomblé, mostrando que, apesar de existirem receios reais, alguns gêneros específicos de imagens são valorizados nos terreiros desde o século XIX. Afirma ainda a autora que as diversas atitudes sobre a fotografia e as práticas que as envolve são marcadas por uma epistemologia híbrida, influenciada tanto por valores africanos quanto pelo contexto social no qual o candomblé surgiu no Brasil.

No quarto artigo, “Proferindo quilombo: cantos épicos latino-americanos de descolonização e liberdade”, Paula Cristina Vilas apresenta uma escuta de três obras – produções artístico-culturais brasileiras da segunda metade do século XX (*Teatro Experimental do Negro* fundado por Abdias do Nascimento, editor do jornal *Quilombo* na década de 1950; o filme *Ôrí* dirigido por Raquel Gerber com textos e locução da historiadora Beatriz Nascimento, nos finais dos 70; e a *Missa dos Quilombos* de Pedro Casaldáliga, Pedro Tierra e Milton Nascimento, de 1981), com o intuito de embasar uma dimensão filosófica e mito-poética da noção de Quilombo.

No quinto artigo, “Usos do duplo sentido na música popular do Brasil: algumas notas sobre o corpo das baianas”, Francisco Antonio Nunes Neto, ao tomar como referência algumas dentre as muitas composições do cancionário popular produzidas no Brasil entre os anos 30 e 90 do século XX, discute de maneira introdutória e preliminar o uso do recurso do *duplo sentido* em composições musicais que têm o corpo das baianas como objeto, tema e elemento de inspiração, a partir dos binômios “corpo e sensualidade”, “corpo e comida” e “corpo e religiosidade”.

No sexto artigo, “Ecos de viola no samba de tamborete”, Quercia Oliveira, ao perguntar sobre os impactos do processo de patrimonialização do samba de roda do Recôncavo baiano em manifestações que lhe guardam proximidade, articula uma reflexão acerca do samba de

véio e seus praticantes, localizados na comunidade do Rodeadouro, Juazeiro-BA. Para tanto, discute os relatos e falas de seus sujeitos de pesquisa, entendidos como fontes históricas a partir das perspectivas etnográficas e do ponto de vista da história oral.

No sétimo artigo, “Samba de Roda: visibilidade, consumo cultural e estética musical”, Katharina Döring argumenta que o samba de roda baiano representa valores estéticos e significados multifacetados enraizados na vida comunitária. Segundo a autora, desde que se tornou patrimônio imaterial, o samba de roda e seus protagonistas inseridos na vida comunitária estão sendo submetidos a uma série de representações estéticas produzidas para públicos comunitários, estudantis, alternativos e comerciais. O artigo proposto descreve a diversidade geocultural, musical e estética de grupos de samba de roda e aprofunda a relação com a situação performática através de uma reflexão sobre a prática estética e recepção acadêmica do consumo cultural.

No oitavo artigo, “A capoeira dos mestres Pastinha, Bimba e Cobrinha Verde no acervo do Museu Afro-Brasileiro da UFBA”, Joseania Miranda Freitas, José Joaquim de Araújo Filho e Jean Herbert Batista Brito apresentam algumas reflexões sobre o estudo da Coleção de Capoeira do Museu Afro-Brasileiro, da Universidade Federal da Bahia, MAFRO/UFBA. Esta coleção abarca peças pertencentes a três importantes mestres baianos, que começaram a jogar capoeira nas primeiras décadas do século XX, momento histórico em que a capoeira ainda era considerada uma atividade marginal.

No nono artigo, “A identidade cultural nas cantigas de capoeira”, Marcela Guedes Cabral toma por substrato de análise as cantigas de capoeira produzidas nos moldes tradicionais, por acreditar que estas expressam elementos da identidade cultural afro-brasileira, ao mesmo tempo em que participam da sua construção e afirmação. O trabalho de análise desta autora lançou mão de um conjunto técnico-instrumental que envolve, principalmente, o levantamento bibliográfico, e o estabelecimento de quadro de análise com base na metodologia das Representações Sociais.

No décimo artigo, “Festa no quilombo: mestres e cantadores de cocos na Jurema”, Marinaldo José da Silva se propõe a mostrar uma experiência de pesquisa de campo sobre uma manifestação da cultura popular que se coloca entre a oralidade e a escritura. Neste sentido, descreve uma homenagem e reconhecimento do Mestre Malunguinho, líder negro que se ele-

vou à divindade na Jurema Sagrada, assumindo a patente de Rei da Jurema, firmando-se na tradição oral e teológica nordestina como defensor espiritual, posto este que o diferencia de Zumbi dos Palmares que não “baixa” nos terreiros, mas que os une enquanto personagens imprescindíveis nas lutas históricas negras por liberdade nacional.

Além disso, caro leitor, você terá o prazer de ler duas resenhas, elaboradas por Helen Campos Barbosa e Vandelma Silva Santos, e uma interessante entrevista com a pesquisadora Yeda Pessoa de Castro realizada por Celina Márcia de Souza Abbade.

Boa leitura!

Ari Lima (Pós-Crítica/UNEB)



## DE SOBREVIVÊNCIAS CULTURAIS AFRICANAS A UMA CULTURA NEGRO- AFRICANA E POPULAR NO BRASIL

### FROM AFRICAN SURVIVALS TO A WORKING-CLASS AFRO-BRAZILIAN CULTURE

Ari Lima<sup>1</sup>

*Resumo:* Este artigo discute como a partir do final do Século XIX, a presença de africanos e descendentes assim como a produção cultural dos mesmos foi problematizada em dois autores, Raimundo Nina Rodrigues e Gilberto Freyre, que serviram de referência para constituição de um campo de estudo das relações raciais e cultura negra no Brasil. Para o autor, a discussão é de grande relevância na medida em que já no Século XIX, o Brasil pretendia se elevar ao patamar civilizatório das nações modelos, porém culturalmente sabia ser definido pelo aporte de culturas compreendidas como inferiores e primitivas, atribuídas aos indígenas e, particularmente, a africanos e descendentes. No caso destes últimos, africanos e descendentes, já no século XIX, se esboçava o dilema, que ganhou mais fôlego no século XX, de compreendê-los como sujeitos de uma cultura afro-brasileira, afrodescendente, popular ou negra. Este artigo pretende se inserir no debate sobre este dilema cultural e do mesmo modo defender o argumento de que temos uma cultura negro-africana e popular no Brasil.

*Palavras-Chave:* Sobrevivências, Cultura, Negro-Africano, Popular, Agência.

*Abstract:* The presence of Africans and their descendants in Brazil since the end of the nineteenth century and their cultural contributions have been treated problematically by Raimundo Nina Rodrigues and Gilberto Freyre, who provided a reference point for the study of race relations and black culture in Brazil. This is important because nineteenth-century Brazil had begun to aspire to the level of civilization attained in Europe and North America while being all too well aware that its culture was seen from abroad as including elements regarded there as inferior and primitive—those of the cultures of its Na-

---

<sup>1</sup> Dr. em Antropologia Social pela UnB. Prof. Titular do DEDC/Campus II da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). E-mail: arilima.2004@uol.com.br

tive Americans and, especially, of its Africans and their descendants. This problem of the latter became even more significant in the twentieth century, when foreigners came to regard Brazil's culture as that of its black working class. Black or Afro-Brazilian culture is the dominant element of the culture of the Brazilian people. Although it is still understood as made up of survivals of a mythical past, it is the product of the agency of the majority, subject to the political and ideological mandates of the minority that controls Brazil's social and cultural reality.

*Keywords:* Survivals, Culture, Black African, Working class, Agency.

Acredito que o século XIX foi um período histórico divisor para o Brasil. Do ponto de vista político, pela derrocada do poder monárquico hereditário e assunção do poder republicano baseado no voto idealmente secreto e tornado idealmente universal no século XX. Do ponto de vista econômico, pela derrocada legal de uma economia fundamentada no trabalho do negro escravo e na concentração de riqueza pelas oligarquias luso-brasileiras brancas. Do ponto de vista racial e moral, pela nomeação “científica” do africano e descendente como “raça negra”, como uma patologia racial a ser sanada e contida biológica e socioculturalmente, como morada do pecado. Por fim, do ponto de vista cultural, como dilema de uma nação que pretendia se elevar ao patamar civilizatório das nações modelos, porém culturalmente sabia ser definida pelo aporte de culturas compreendidas como inferiores e primitivas, atribuídas aos indígenas e, particularmente, a africanos e descendentes. No caso destes últimos, africanos e descendentes, ainda do ponto de vista cultural, já no século XIX, se esboçava o dilema, que ganhou mais fôlego no século XX, de compreendê-los como sujeitos de uma cultura afro-brasileira, afrodescendente, popular ou negra (v. RODRIGUES, 1988 e 2005). Este artigo pretende se inserir no debate sobre este segundo dilema cultural e do mesmo modo defender o argumento de que temos uma cultura negro-africana e popular no Brasil.

## **1 O ARGUMENTO DE ÁFRICA E AFRICANISMOS COMO SOBREVIVÊNCIA CULTURAL**

No que diz respeito à noção de sobrevivência cultural, Denys Cuhe (1999) observa que, ao elaborar o primeiro conceito científico de cultura, Edward Burnett Tylor, em seu livro

*Primitive Culture* (1871), procurou examinar a “evolução da cultura” através do exame de sobrevivências culturais de povos “primitivos”, seus contemporâneos. Do exame de sobrevivências, afirma Cuche, Tylor imaginava ser possível retornar a um conjunto cultural original e reconstituí-lo. Concluiu que a cultura dos povos “primitivos” representava globalmente a cultura original da humanidade, era uma sobrevivência das primeiras fases da evolução cultural pela qual a cultura dos povos civilizados necessariamente teria passado.

Mais tarde, Melville J. Herskovits, um herdeiro da crítica de Franz Boas ao evolucionismo unilinear de Edward Tylor, volta à noção de sobrevivências para debater e contestar o mito do homem negro inferior e sem passado. Em seu livro, *The myth of the negro past* (1941), Herskovits usa a noção de sobrevivências no sentido de articular a história de “africanismos” – religiosidade, dança, música, língua, costumes que diziam respeito aos negros na diáspora africana. Desta forma, Herskovits pretendia derrubar, primeiro, o mito que o negro, em seu caráter infantil, reagia pacificamente a situações sociais não satisfatórias; segundo, o mito que apenas os africanos mais fracos foram capturados uma vez que os mais inteligentes conseguiram escapar; terceiro, o mito de que etnicamente tão diversificados e dispersos nos países em que chegaram, os africanos foram incapazes de elaborar um denominador cultural comum; quarto, o mito que embora negros de uma determinada tribo tivessem a oportunidade de viverem juntos, o desejo e a habilidade de manter seus padrões culturais não eram bem sucedidos diante da superioridade cultural dos seus senhores brancos; e, quinto, o mito que o homem negro seria, deste modo, um homem sem passado. Buscando a história de africanismos, Herskovits pretendia atacar análises racistas sobre a condição social do negro nos Estados Unidos, no Caribe, no Haiti ou no Brasil, postular a continuidade cultural de africanos fora de África tanto quanto admitir a mudança e interpenetração cultural.

Nos estudos sobre o negro e sua produção cultural no Brasil, a noção de sobrevivências culturais africanas aparece em dois fundamentais autores, norteadores da formação do campo de estudo das relações raciais e da produção cultural dos negros, quais sejam: Raimundo Nina Rodrigues – antecessor de Melville Herskovits, leitor de Edward Tylor, a quem cita em *Africanos do Brasil* (1988) – e no Gilberto Freyre de *Casa-Grande & Senzala* (1989a), do mesmo modo que Herskovits, ex-aluno de Franz Boas e também influenciado pela crítica à noção de cultura de Tylor. Ambos, Nina Rodrigues e Freyre, demonstram preocupação com o

futuro do Brasil como nação e do seu povo e o especulam sob o ponto de vista da raça e da cultura.

Nina Rodrigues (1957) expressava apreensão com “a sensualidade do negro”, que chegava às raias da perversão sexual na mulata, com sua “faceirice e dengues”, com a tendência ao alcoolismo, com a recusa do trabalho estável, com a vadiagem, com a prática homicida sem pesar e com as práticas homossexuais entre homens, com os batuques estrondosos, sambas, os colossais candomblés e seus feiticeiros animistas que povoavam as ruas, as residências, as mentes e corações inclusive de brancos, corroendo o projeto de civilidade e eugenia da elite e de estudiosos como Nina Rodrigues que viam na raça o elemento definidor do caráter de uma nação. Assim como, apontava para o fato que o negro, problema e objeto científico, significava não só a promessa nefasta de um futuro mestiço e branco crioulo (RODRIGUES, 1988), mas também a promessa nefasta de sobrevivências culturais africanas que já influenciavam o caráter cultural nacional.

Em *Africanos do Brasil*, Nina Rodrigues afirma que se o africano, por um lado, se extinguiu, sobreviveria através dos negros crioulos e das suas manifestações espirituais – sobrevivências - incorporadas pela população heterogênea do país. O autor dedica quatro capítulos finais à descrição e reflexão sobre as sobrevivências africanas – “Sobrevivências africanas – As línguas e as belas-artes nos colonos pretos”; “Sobrevivências totêmicas: festas populares e folclore”; “Sobrevivências religiosas”; “A sobrevivência psíquica na criminalidade dos negros no Brasil”.

Interessante observar que, nos quatro capítulos supracitados, embora se detenha sobre a língua, a religião, as festas, as tradições e o folclore africano na Bahia, conjunto de aspectos que constituíram o todo mais complexo que Tylor chamou de “cultura”, Nina Rodrigues não se refere nunca às sobrevivências africanas como “cultura” no sentido de Tylor. De fato, sobrevivências africanas são coisas, traços materiais ou simbólicos, eventos, analisados no sentido de identificar a natureza “africana” na Bahia. É como se os africanos, contraditoriamente, deixassem de ser portadores e criadores de cultura na medida em que esboçavam nenhuma ou precária civilidade. Deslocados de realidades culturais, não devidamente articulados com discursos rituais, estas produções eram interpretadas como “toscos desenhos” ou esculturas em que a constante desproporção entre braços e pernas, por

exemplo, revelava a imperícia peculiar do artista negro em relação a uma ideal de elevada produção artística. Desta forma, observava que os batuques estrondosos, os sambas, os colossais candomblés, como sobrevivências ou mímica da dança, da música e da religião, iam se incorporando às nossas festas populares, iam exercendo “salientíssimo” papel nas expansões populares e na formação do gosto artístico do nosso povo. Enfim, iam enegrecendo e fazendo retroceder os precários limites civilizatórios do Brasil e mais ainda do Estado da Bahia onde os observava.

Tal como Nina Rodrigues, Freyre colocou-se, no início da década de 30, do século XX, o desafio de pensar e debater a formação social, racial e cultural brasileira. Aqui importa o primeiro, mais importante, mais lido e comentado livro de Freyre, *Casa-Grande & Senzala*. É fato que Freyre construiu uma interpretação desestabilizadora, polêmica, fecunda, mas também homogeneizadora sobre a formação social e cultural do Brasil. Contrapõe este ponto de vista homogeneizador vários autores (FERNANDES, 1978; SKIDMORE, 1978 etc.) que têm mostrado como, no passado e nos anos 1930, os negros eram um empecilho para o estado-nação que as elites almejavam. Libertos, transferidos para as ruas sob a vigilância da polícia, sob a culpa do pecado, sob a ameaça de patologias sociais e biológicas, agarraram-se à proteção de santos católicos, de deuses africanos e à festa como catarse e reinvenção do cotidiano (REIS, 1992; SANTOS, 1997).

Considero que ao contrário do que estabeleceu em seu plano de ensaio, Freyre não diferenciou radicalmente raça de cultura. Também nunca se desfez completamente da noção biológica e doutrinária de raça. Ao conceber o mestiço como uma nova raça, a raça nacional, transformou “raça” um conceito confuso e pendular, ora relacionado à natureza racial, ora relacionado ao clima, ora relacionado a influências sociais, históricas e/ou culturais. Assim como não resolveu o dilema identitário brasileiro uma vez que entendeu a miscigenação basicamente como interação social que se “corrigiu a distância social que doutro modo teria se conservado enorme entre a casa-grande e a mata tropical; entre a casa-grande e a senzala” (FREYRE, 1989a:1), não corrigiu a distância estrutural ou deslocou relações sociais hierarquizadas entre o africano e o português, senhor e o escravo, o branco e o negro.

Contribuiu também para transformar a miscigenação e a mestiçagem cultural em representação de outra verdade nacional, qual seja, a meta-raça, a raça mestiça ou morena<sup>2</sup>.

Este molde, Freyre transferiu para a narrativa, interpretação e análise constitutivas da sua obra. Assim, desbiologiza a idéia de raça, mas biologiza e reifica a idéia de cultura; compreende culturalmente os negros africanos, mas também em termos de maior ou menor elevação cultural entre etnias distintas e em relação ao branco português. Enfim, “a vocação cultural” da reflexão deste autor usa originalmente o conceito de cultura de modo a transformar a agência africana em mediação, de modo a transformar a interpenetração cultural, o trânsito de África, em “resíduos”, “borrados de preto”, em sobrevivências africanas.

Como evidenciei antes, Nina Rodrigues utilizou amplamente, antes de Gilberto Freyre, o argumento das sobrevivências africanas. É certo que Freyre o faz de outra maneira. Não encontrei em *Casa-Grande & Senzala* a expressão sobrevivências africanas. Por outro lado, encontrei passagens nas quais Freyre fala em “resíduos africanos”, “borrados de preto”, “sobrevivências úteis” ou “mancha africana” quando pretende reforçar seu argumento do africano como um bloco monolítico, mediador do europeu entre índios e sertanejos:

A suposta imunidade absoluta do sertanejo do sangue ou da influência africana não resiste a exame demorado. Se são numerosos os brancos em certas zonas sertanejas, noutras se fazem notar resíduos africanos. Um estudo interessantíssimo a fazer seria a localização de redutos de antigos escravos que teriam borrado de preto, hoje empalidecido, muita região central do Brasil. Essas concentrações de negros puros correspondem necessariamente a manchas negróides nos seios de populações afastadas dos centros de escravarias. Escasseavam entre os escravos fugidos as mulheres de sua cor, recorrendo eles para suprir a falta, “ao rapto das índias” ou caboclas de povoados e aldeamentos próximos: teriam assim espalhado o seu sangue por muita zona considerada depois virgem da influência negra (FREYRE, 1989a: 46).

---

<sup>2</sup>Em *Nordeste*, Gilberto Freyre, textualmente, projeta para o Brasil o futuro de uma raça morena: “O homem do povo do Nordeste tem hoje um pouco de todas essas figuras, um pouco dos característicos em que se especializou cada uma delas. Do mesmo modo que tem o sangue de todas mais o sangue-azul das casas-grandes. E, em certos trechos, é talvez o mestiço brasileiro mais próximo daquela relativa estabilidade de traços, semelhante à do polinésio, que um dia permitirá talvez falar-se de uma raça ou quase-raça brasileira de homem moreno do Nordeste, se alguma massa considerável de imigração estrangeira não vier, em dia mais próximo, perturbar a miscigenação dos elementos tradicionais. Mas perturbá-la de modo tão violento, que lhe destrua os característicos já quase assentados, entre alguns traços ainda instáveis e variados” (1989b:113).

É importante observar como, em Freyre, as sobrevivências africanas, uma vez observadas sob o ângulo de positividade da mestiçagem, de valorização da miscigenação das raças, não são consideradas, como o faz Nina Rodrigues, um símbolo de degeneração ou um arcaísmo completamente deslocado social e culturalmente. As sobrevivências africanas em Freyre são resíduos incapazes de remanejar tradições africanas, de remanejar idéias sobre África tal como em Nina Rodrigues, mas, outrossim, são compreendidas como aportes de um sistema social e cultural novo, qual seja, o Brasil, específico pela miscigenação, pela mestiçagem cultural, original por sua nova constituição racial. Neste novo sistema social e cultural, africanos e descendentes, penetrados pela realidade cultural ou, por que não, racial portuguesa, são vistos como “amolecedores”, “amaciadores”, “mediadores” de tensões, da rigidez e caráter arredo europeu, são agentes de ligação do português e da Igreja com caboclos e índios dos quais raramente deixavam-se “achatar ou degradar” (FREYRE, 1989a:308).

Deste modo, embora Freyre afirme que no Brasil se deu a presença viva, ativa e não apenas pitoresca do negro e também do índio para o desenvolvimento nacional, estes, ao terem se perpetuado em sobrevivências úteis, resultarem em um ajustamento de tradições e tendências raro (FREYRE, 1989a:159), compõem como resíduo a “moderna cultura brasileira”, ou seja, representam o folclore da rede, da casa do caboclo, do descansar e defecar de cócoras, do saci-pererê, da mula-sem-cabeça, do caipora, do quibungo, do candomblé. Paradoxalmente, por um lado, são agentes sociais modificadores ou desencadeadores de novos processos sociais, por outro lado, não são inventores de tradições, de cultura. Embora sejam valorizados como ausência racial, são também o resultado da repetição de costumes e tradições culturais determinados pela raça.

É assim que o homem afrodescendente, tomado como agente de mediação social e cultural, é ora nomeado africano, ora escravo, ora negro, ora mulato ou moreno. Normalmente sensual, plástico, estetizado, festivo, este homem permanece subalterno, silenciado, vencido, perturbado. O africano é aquele que, como o português, não pôde persistir em solo nacional embora seja de formação portuguesa a “primeira sociedade moderna constituída nos trópicos com características nacionais e qualidades de permanência. Qualidades que no Brasil madrugaram, em vez de se retardarem como nas possessões tropicais de ingleses, franceses e holandeses” (FREYRE, 1989a:12). Como raça e/ou cultura foi transmutado em o elemento

negro da formação do Brasil, ou melhor, uma alteridade ao português transmutado como elemento branco.

O argumento das sobrevivências culturais africanas, desenvolvido em Nina Rodrigues, presente em Freyre, revela sua significância no debate sobre o negro e a cultura, seja ela negra, afro-brasileira, afrodescendente ou popular, no Brasil na primeira metade do Século XX. Está mais ou menos de acordo também com a primeira, clássica e ultrapassada definição antropológica de “cultura” proposta por Edward Burnett Tylor, em 1871, no livro *Primitive Culture*:

Cultura e civilização, tomadas em seu sentido etnológico mais vasto, são um conjunto complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, o direito, os costumes e as outras capacidades ou hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade (TYLOR, 1871:1 apud CUCHE, 1999:35).

Nesta clássica definição, “cultura” tem um caráter descritivo, objetivo, porém não normativo, é adquirida e transmitida na história, possui uma dimensão inconsciente. Nina Rodrigues está mais próximo de Tylor na medida em que apreende “cultura” em seu sentido evolutivo e como uma coisa isolada que se pode objetivamente descrever e adquirir socialmente – lembremos que Nina Rodrigues (2005) alertava que no Brasil todos correm o risco de enegrecer -, por outro lado, se distancia, contraditoriamente, de Tylor na medida em que associa crenças e costumes – sobrevivências africanas – a uma natureza racial e biológica. Pensa, etnocentricamente, sobre sobrevivências culturais africanas justapondo-as à noção francesa de civilização<sup>3</sup>. Ou seja, o movimento analítico de Nina Rodrigues separa cada vez mais o homem branco da natureza - uma vez que o mesmo é até capaz de enegrecer-

---

<sup>3</sup> Nina Rodrigues foi leitor de Tylor. Em *Africanos do Brasil* (p.219), cita *Primitive Culture* em sua versão francesa, *Civilisation Primitive*. Esta versão comete o grave equívoco teórico-metodológico de traduzir *culture*, termo inglês, por *civilisation*, termo francês. Como se sabe, quando Tylor elaborou seu conceito antropológico de “cultura” incorporou a distinção e o debate que na Alemanha a elite intelectual burguesa havia feito entre *civilisation*, em seu sentido francês iluminista, e *kultur*, em seu sentido alemão como especificidade material e espiritual de um povo. Ao traduzir *culture* por *civilization*, os editores franceses ignoraram a operação feita por Tylor (CUCHE, 1999).

se - mas restringe o homem negro à sua atávica natureza cultural africana estranha ao ideal civilizatório de inspiração iluminista.

Se Nina Rodrigues era um pessimista, por excelência, convencido da inferioridade do negro, da desigualdade natural entre as raças, logo negativizador da miscigenação e mestiçagem, Freyre era um otimista, por excelência, imbuído em humanizar o negro através da positividade da miscigenação e da mestiçagem. Além disso, ambos tendem a atribuir ao negro o lugar privilegiado de povo, de popular tanto no sentido simbólico e cultural – reserva de autenticidade, sobrevivências fundantes - quanto no sentido de classe<sup>4</sup> – estrato básico do sistema econômico a despeito das transformações do mesmo ao longo da história. São também, mais evidentemente Nina Rodrigues do que Freyre, adeptos do argumento da evolução e involução cultural. O pessimismo extremo de Nina Rodrigues sobre o futuro racial do Brasil destoava da grande maioria de seus contemporâneos, porém ele ao realizar um trabalho sistemático, de pretensão etnológica, sobre negros e sobrevivências culturais africanas no Brasil, ao enfatizar a importância da pesquisa empírica evidenciava, a seu contragosto, a fragilidade e inconsistência científica das classificações raciais e hierarquizações dos diversos graus de miscigenação (CORRÊA, 1998). Ambos também, ao invés de demonstrarem a pureza africana nas práticas religiosas e culturais, sugeriam a agência simbólica e material, exercida pelos sujeitos expostos a um contexto adverso.

## 2 UMA CULTURA NEGRO-AFRICANA E POPULAR

Compreendo que a contestação das interpretações e análises de Nina Rodrigues e Freyre sobre o significado da produção cultural de africanos e descendentes no Brasil, se manifesta desde as evidências da agência destes próprios sujeitos. Ou seja, se o mundo africano e descendente era subalterno, por outro lado, ele falava, convergia, contrariando e se despreendendo do mundo branco, senhorial e europeizado. Temos então que a despeito da

---

<sup>4</sup> Luiz Aguiar Costa Pinto (1998:90) afirma entender “a classe como um conjunto de *relações sociais*, que definem uma *posição objetiva* na sociedade; que aquelas relações e essas posições *não são fixas e imutáveis*, pois se transformam com a transformação histórica da *organização social da produção*. (...) Partindo dessas premissas, conceituamos as classes sociais como grandes grupos ou camadas de indivíduos que ocupam a mesma posição na organização social da produção; e usamos a palavra *estratificação* para designar o sistema total de posições sociais que resulta da existência, da pluralidade e das diferenças entre as classes no interior de uma sociedade”.

repressão policial, do esforço de europeização, da recusa da presença física e simbólica de africanos e descendentes nas ruas, estes se manifestavam civilizando a todos, alterando, como temia Nina Rodrigues, sentimentos e consciências. Se a miscigenação incrementava um projeto de embranquecimento, a mestiçagem cultural, ao invés de apagar, permitia a afirmação de uma cultura africana nova e, por conseguinte, de um programa civilizatório paralelo. Isto porque, ao contrário do que pensava Nina Rodrigues, naquelas circunstâncias determinadas, africanos e descendentes pareciam conscientes de lidar com a perspectiva da identidade nacional mestiça, participando, por exemplo, de festas populares como o Carnaval ou a Lavagem da Igreja do Bonfim, na Bahia. Tanto o Carnaval como a Lavagem da Igreja do Bonfim, eram territórios<sup>5</sup> formalmente controlados pelos brancos, ao mesmo tempo em que amalgamavam ou justapunham diferentes referenciais culturais africanos e portugueses. África tornava-se, então, ao invés de uma essência, um não-lugar social, uma experimentação política, cultural, mítica, religiosa (SODRÉ, 1988).

Desprovidos de território físico (D'ADESKY, 1997), africanos e descendentes através da festa, do culto a muitos deuses, da dança e música recriavam África como supraterritório, como virtualidade e trânsito de idéias e sentimentos. Daí a dificuldade de Nina Rodrigues, muitas vezes, em distinguir o que é banto, jeje ou nagô; em compreender o “negro crioulo” ou o “mestiço”, vendo-os como um corruptor da pureza africana, um imitador do branco. Em sua dimensão religiosa, a experiência afrodescendente no Brasil pode apontar, portanto, ora para a convergência de idéias, ora para o paralelismo entre santos católicos, orixás iorubás, voduns jejes e inquices bantos, ora para a mistura de rituais ou mesmo separação específica entre o que é e o que não é africano. Cada uma destas possibilidades talvez responda ao que Rita Segato (1995) vê como incompletude mitológica do Xangô do Recife e diria também do Candomblé em outras regiões do país. Ou seja, conscientes de que

---

<sup>5</sup> O “território”, em Muniz Sodré (1988), compreende um espaço material ou subjetivo no qual um grupo social acumula e transmite bens físicos, simbólicos, memória ou competência técnica. Estes bens, espécie de patrimônio que escapa à lógica econômica, delimitam um território que se expande ou se contrai de acordo às necessidades de sobrevivência deste grupo social. Em Jacques D'Adesky (1997), o território é um espaço público com um traço relacional, é uma espacialidade culturalmente construída, uma estrutura *a priori* ou uma modalidade de organização das representações coletivas e do poder na qual o sujeito apreende os objetos e valores através de seu próprio posicionamento.

seus mitos provêm não somente de um ambiente remoto no tempo, mas também de um continente distante, do qual seus antepassados foram removidos pela força sem terem conseguido reter nada que, além do complexo sistema ritual e de extensos repertórios musicais, não fosse um conjunto vago, idealizado e nostálgico de noções. A conseqüente necessidade de preencher as lacunas do quebra-cabeça constituído pelos fragmentos mitológicos recebidos da tradição parece estar expressa no modo particular pelo qual o sincretismo é usado no culto (SEGATO, 1995:140).

Poderíamos postular então que se o ideário republicano brasileiro, sob a pele de civilização europeizada, vivia sob o constante “risco de enegrecer-se”, “as repúblicas renegadas”, mesmo sob a pressão pela europeização, estavam todo o tempo sob o signo de um programa civilizatório africano que, arriscando europeizar-se, reinterpretava os valores, posturas morais e produções culturais das elites (CARVALHO, 1987). As diversas manifestações culturais populares produzidas por africanos e descendentes no Brasil apontam para isso.

Dito isso, proponho que o desconforto provocado pela presença africana nas ruas das grandes cidades brasileiras ainda na primeira metade do século XX, a ênfase nas sobrevivências culturais africanas e na mestiçagem, sejam reorientados através do que estou chamando de cultura negro-africana e afro-descendência. Com a categoria “negro-africano” quero enfatizar, por um lado, uma idéia projetada do branco que naturaliza, racializa e desistoriciza o processo social ao qual estiveram submetidos africanos e seus descendentes. Neste caso, o que mais se evidencia é uma história de subordinação, aparente passividade cultural, des-substancialização e estetização da diferença representada pelo corpo negro. Por outro lado, quero enfatizar também a referência à África como alteridade que pode se configurar como mito, ideologia e supraterritório. Com a categoria “afrodescendente” quero enfatizar a negação do negro como cidadão brasileiro pleno, seu movimento de crítica, de resistência à inferiorização e à sua anulação como sujeito social. Postulo também, neste caso, uma nova identidade afro-diaspórica e transnacional.

Neste sentido, compreendo a “experiência” do *samba* no Brasil como referência cultural negro-africana e movimento afrodescendente exemplar. Isto porque acredito que no século XX, a música do *samba* se tornou um campo discursivo de fundamental importância para articulação de uma e outra coisa no Brasil. Além disso, através da experiência desta música, é possível identificar a problematização de temas como “tradição”, “modernidade”,

“miscigenação”, “nação”, “mestiçagem ou hibridez cultural”, “agência”, “performatividade” e “afro-descendência”.

A propósito, antes de serem convertidos em símbolo de identidade nacional e nomeados no singular, como *samba nacional*, na Bahia oitocentista, os sambas, sob constante vigilância e repressão policial, estigmatizados “pela população laboriosa e honesta”, aos olhos das elites eram espaços de nenhum pertencimento, terra de ninguém, onde não havia acumulação, constituição de patrimônio, porque campo do anti-trabalho. Muito diferente deste ponto de vista, entretanto, Jocélio Teles dos Santos (1997:22) observa que, na Bahia, os sambas eram espaços bastante autônomos. Logo, espaços de reterritorialização de jogadores, “desordeiros”, prostitutas, pobres e negros, “desonestos e preguiçosos”. Ou seja, temos neste caso um imbricamento e descontinuidade entre “espaço de pertencimento” e “espaço de referência”<sup>6</sup>.

Os sambas, portanto, desde o Século XIX, podem ser tomados como circunstância de produção cultural popular tanto quanto negro-africana. Ou seja, eram capazes de agregar sujeitos diversos no que diz respeito ao gênero, à ocupação, à raça e à origem territorial ao mesmo tempo em que sujeitos comuns no que diz respeito ao pertencimento à classe pobre – e no Brasil, especialmente na Bahia, a maioria dos pobres é negra. Do mesmo modo, estes sambas, como cultura negro-africana, desde o Século XIX tendem a enfatizar um movimento oscilante de africanos e descendentes no Brasil que ora se dirige à África como mito, ideologia ou transitividade, ora em direção à sua representação como “negro” na história. Isto ocorre, por exemplo, no argumento de África como mãe e território homogêneo, no seu deslocamento de injunções políticas e econômicas gestadas por escravocratas portugueses e africanos e por fim na compreensão de que a condição social e cultural africana no Brasil é uma decorrência da escravidão e da reinvenção de afrodescendentes como negros. Enfim, o samba é um gênero musical brasileiro, popular, laboratório da mestiçagem propagada no Brasil, ao mesmo tempo em que é também compreendido como sobrevivência cultural africana e contexto para a pro-

---

<sup>6</sup> “(As) descontinuidades (espaciais) articulam nos indivíduos dois espaços singulares, formados, de um lado, por um espaço de pertencimento que especifica a posição do ator social e a inscrição de seu grupo de pertencimento em um lugar, e, de outro lado, por um espaço de referência que é a relação do aqui e o do alhures que se configura em função da valorização ou desvalorização do espaço de pertencimento (PELLEGRINO *et alli*, 1983a, p.16 e PELLEGRINO *et alli*, 1983b, p. 29). (...) De fato, as representações coletivas participam da produção do espaço. Elas definem escalas de pertinência, como definem o tamanho dos fenômenos que o sujeito relaciona à sua existência, e ainda centralizam o espaço sobre um grupo social” (D’ADESKY, 1997:310).

dução de invenções estéticas e socioculturais determinadas pela agência de africanos e descendentes (SANDRONI, 2001).

Para concluir, vou recorrer ao argumento que guiou minha reflexão desde o início. Qual seja, a compreensão de que a definição de sobrevivências culturais africanas foi o aparato conceitual, metodológico e categorizante que permitiu, por um lado, conferir certa homogeneidade e legibilidade à “nação mestiça” e aos seus símbolos identitários ao mesmo tempo em que permitiu compreender este aporte cultural como etapa de um antagônico processo de evolução cultural. É impossível negar a força discursiva, o poder de tradução deste aparato na medida em que o mesmo vem sendo instrumentalizado no âmbito das políticas públicas do Estado brasileiro (SANTOS, 2005), do pensamento de autores e obras influentes e quase consensuais, de formadores de opinião nos meios de comunicação, de artistas e do senso comum.

Todavia, ocorre que esta força discursiva, que este poder de tradução torna a história cultural da nação muito mais linear do que ela realmente o é, do mesmo modo pretende apagar a herança e a presença de africanos e descendentes negros, subsumindo-os na condição de brasileiros - povo novo e mestiço, o que em alguma medida os nascidos e habitantes do Brasil o são. Além disso, este aparato discursivo e de tradução não explica nem resolve a paradoxal constatação estatística de que, entre os brasileiros, desde o momento inicial de formação da nação, os mais pobres eram os classificados como negros (IPEA, 2008), assim como não explica nem resolve a paradoxal constatação de que este mesmo grupo social muitas vezes, de modo isolado, encarna a descrição do povo brasileiro nos meios de comunicação, nas imagens e representações publicitárias produzidas pelo Estado.

Por fim, há que se dizer também que a cultura negro-africana, traduzida como cultura negra ou afro-brasileira, normalmente é o elemento determinante da cultura popular no Brasil. Ou seja, temos a sugestão que o povo, o popular é, sobretudo negro-africano como raça e como cultura. Temos enfim a possibilidade de constatação que, embora sujeitos de origem étnica e racial variadas sejam atuantes, aos descendentes de africanos, negros, é atribuída uma responsabilidade ímpar na definição do caráter da cultura nacional. Do mesmo modo, é possível afirmar que a despeito desta cultura nacional ser compreendida ainda como sobrevivências de um passado mítico ou experiências sociais cristalizadas no tempo e no espaço tem sido o

resultado da agência de sujeitos subordinados e injunções políticas e ideológicas daqueles que conduzem e ratificam os sentidos da realidade social e cultural.

## REFERÊNCIAS

- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- CORRÊA, Mariza. *As Ilusões da Liberdade: A Escola Nina Rodrigues e a Antropologia no Brasil*. Bragança Paulista, EDUSP, 1998.
- CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru, EDUSC, 1999.
- D'ADESKY, Jacques. Acesso Diferenciado no Modo de Representação Afro-Brasileira no Espaço Público. In: SANTOS, Joel Rufino dos (org.). *Negro Brasileiro Negro. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 25, Brasília:IPHAN, 1997. p. 306-315.
- FERNANDES, Florestan. *A Integração do negro na sociedade de classes*, vol. 1 e 2. São Paulo: Editora Ática, 1978.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1989a.
- FREYRE, Gilberto. *Nordeste*. Rio de Janeiro: Record, 1989b.
- HERSKOVITS, Melville Jean. *The myth of the negro past*. Boston, Massachusetts: Beacon Press, 1990.
- INSTITUTO DE PESQUISAS ECONÔMICAS APLICADAS (IPEA). *Retrato das desigualdades de raça e gênero*. Brasília: Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres. Fundo de Desenvolvimento das Nações Unidas para a Mulher, 2008.
- PINTO, Luiz Aguiar Costa. *O negro no Rio de Janeiro: Relações de raça numa sociedade em mudança*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- REIS, João José. *A morte é uma festa: Ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do Século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- RODRIGUES, Raimundo Nina. *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1957.
- RODRIGUES, Raimundo Nina. *Os africanos no Brasil*. São Paulo/Brasília: Ed. Nacional/ Ed. Universidade de Brasília, 1988.
- RODRIGUES, Raimundo Nina. *O animismo fetichista dos negros baianos*. Salvador: P555, (Coleção A/C\Brasil, 2), 2005.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2001.

SANTOS, Jocélio Teles dos. Divertimento estrondosos: batuques e sambas no século XIX. In: SANSONE, Livio e TELES, Jocélio (orgs.). *Ritmos em Trânsito. Sócio-Antropologia da Música Baiana*. São Paulo/Salvador: Dynamis Editorial/Programa A Cor da Bahia/Projeto S.A.M.BA da UFBA, 1997. p. 17-38.

SANTOS, Jocélio Teles dos. *O poder da cultura e a cultura no poder. A disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2005.

SEGATO, Rita Laura. *Santos e daimones: o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SODRÉ, Muniz. *O Terreiro e a Cidade*. Petrópolis: Vozes, 1988.

Recebido em: 22 de novembro de 2013.

Aprovado em: 10 de dezembro 2013.



**“BOZALENGO”, ESTA BOCA NO ES MIA: LA VOZ DEL SUJETO POPULAR  
NEGRO EN LOS TESTIMONIOS (LATINO) AMERICANOS Y CARIBENOS**

**“BOZALENGO”, ESTA BOCA NÃO É MINHA: A VOZ DO SUJEITO POPULAR  
NEGRO NOS TESTEMUNHOS (LATINO) AMERICANOS E CARIBENHOS**

Victorien Lavou Zoungbo<sup>1</sup>

A  
La memoria de Stuart Hall,  
John Beverley,  
Mis educando-a-s  
Licence 3 y Masters II, espagnol  
(2012-2013; 2013-2014)

*Resumo:* Con el triunfo de la Revolución cubana en 1959, uno de los cometidos políticos de los revolucionarios era propugnar una cultura antiburguesa y antiimperialista. La práctica institucionalizada del testimonio constituía entonces uno de los espacios donde se fraguaba esta “nueva cultura”. Héroes populares, entre los cuales negros, tenían de esta manera acceso a la autoridad de la palabra escrita. Pero ¿qué significa realmente, en el caso del sujeto negro popular, “hablar” cuando durante siglos largos fue considerado onto políticamente y por ley como una “pieza” de Indias, un “instrumento útil” ¿Cómo “hablar” desde aquella vorágine cuya impronta sigue marcando las estructuras socio imaginarias de Américas/Caribes? Son unos planteos que contempla este recorrido crítico.

*Palavras-Chave:* Testimonio, “Bozalengo”, “Présence-histoire noire”, Caribe, Afrodescendientes.

*Abstract:* Near by the triumph of Cuban revolution on 1959 a some how new cultural practice come to be institutionalized. Popular heroes, among them Black people was then

---

<sup>1</sup> Doutor (Ph.D) em Literatura Latino-Americana pela University of Pittsburgh, USA. Professeur Dr. Université de Perpignan Via Domitia, Perpignan, France. E-mail: lavou@univ-perp.fr

celebrated thought testimony. Is this political shift really mean an access for these heroes to the *ordre du discours* as M. Foucault would said? Bringing out some contradictions related to testimony as well to the hegemonic word vision in Americas/Caribbean, the principal aim of the paper is to recall on how is it possible, for Black people subject, to speak from a *faille* which deeply still shaping socio historical structures and representativeness in this part of the word.

**Keywords:** Testimony, « Bozalengo », « Présence-histoire noire », Caribbean, Afrodescents.

Digénesis:

De alguna forma todo empezó con la siguiente invitación benevolente de mi colega Ari Lima:

Prezados Colegas,

Estou como organizador de um número especial da Revista Ponto de Interrogação do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia, sou vice-coordenador do programa atualmente. O tema deste número especial é cultura negra e popular. Pensei em convidá-los a enviar artigos de até 20 páginas (incluindo referencias, notas, etc.), inéditos. Os artigos podem ser enviados em português, inglês, francês ou espanhol. Os artigos devem chegar até 31 de janeiro de 2014. Respondam se têm interesse em participar. Seguem abaixo as normas da revista. Aguardo retorno. Envie os artigos para o meu e-mail.

Cher collègue,

Je suis touché sincèrement par votre marque d'intérêt pour mes travaux. Bien entendu que je suis intéressé par un tel projet de publication. Juste une chose, qu'entendez-vous par «cultura negra e popular»? Peut-on aborder par exemple la manière dont la "ciudad letrada" des Amériques/Caraiibes intègre la voix populaire noire? J'aimerais beaucoup pour ma part examiner cette question à travers la pratique culturelle du "testimonio", en prenant pour exemple *Biografía de un cimarrón* dont Miguel Barnet a été le « gestor ». J'espère que cela rencontrera vos attentes. Muito obrigado.

Prezado colega,

De fato tenho muito interesse sim em conhecer e divulgar seu trabalho. Vi seu currículo, não pude ler ainda com a devida atenção o material que enviou para mim, mas fiz uma leitura dinâmica e me impressiona o fato de que reflete sobre a questão do negro, sobre cultura negra em uma perspectiva interdisciplinar. Do mesmo modo, me impressionou o fato de que formula questões importantes que vão além do debate sobre o lugar de vítima ou mesmo sobre a mera validação de estratégias de enfrentamento da colonização, da escravidão, do racismo. Me parece que reflete também sobre o negro na condição de agente, sujeito de suas derrotas e fracassos, assim como aponta para os desafios contemporâneos seja no continente africano ou na diáspora.

Neste sentido, minha compreensão sobre cultura popular e negra passa pela afirmação de que existem dimensões, aspectos das tradições e práticas culturais elaboradas pelos negros que remetem ou mesmo inscrevem histórica e socialmente uma diferença em relação a outros grupos raciais. A meu ver esta diferença se definiu ou se define pela experiência da colonização européia, pela escravidão, pela memória de África na diáspora, pelo racismo, por perspectivas de "embranquecimento" ou "enegrecimento". Além disso, em muitos estados-nação afro-diaspóricos, como é o caso do Brasil, se define, por um lado, o popular como o negro e aquilo que remete a ele: a pobreza, um jeito de ser brasileiro, símbolos como a mulata, o samba ou o futebol. Porém, ao mesmo tempo se nega ou se interdita a presença e a representação do negro nos espaços de poder, prestígio e visibilidade social ampla como é o caso dos meios de comunicação, das instituições públicas que controlam o estado nacional ou naquelas privadas que produzem e acumulam riqueza material. É como se houvesse uma esquizofrenia simbólica e cultural. Logo, sua proposta de abordagem da temática que propus ("... la manière dont la "ciudad letrada" des Amériques/Caraïbes intègre la voix populaire noire") é ótima.

Espero que tenha sido claro.

Esta breve respuesta que dio Ari Lima terminó de convencerme y decidí entonces ser partícipe del proyecto que él ideó. Ahora bien, al contrario, tal vez, de los demás participantes, no me centraré en el examen o en la recepción de tal o cual forma cultural (auto) identificada como negra y popular (HALL, 1992:21-33); me ocuparé más bien brevemente de la manera cómo la ciudad letrada americana/caribeña (desde luego nada homogénea) pretendió integrar, reconocer, ratificar o dar lugar a la voz popular negra. Partiré entonces de un caso que por muy limitado que parezca no es menos significativo o llamativo, esto es la emergencia e institucionalización de la práctica cultural del testimonio popular, sobre todo, a postrimerías del triunfo de la Revolución cubana en 1959.

En este recorrido crítico que considero ante todo como una relatoría, me benefician los cursos y seminarios que vengo dando a los alumnos de Licenciatura (Licence 3) y de postgra-

do (Master II recherche) de mi universidad sobre el “testimonio popular” en Américas/Caribes. Las reacciones diversas y a veces francamente encontradas de mi alumnado ante mis planteos remiten, bien que sean formuladas con llaneza y algo de ingenuidad, a las interrogaciones epistemológicas, a los debates hermenéuticos y políticos habidos (y siempre actuales) en torno a la práctica del testimonio popular en estos lugares del mundo (BEVERLEY y ACHUGAR, 2002; ARONNA, 2008:162-187).

Sin ser totalmente una novedad en Américas/Caribes, se trataba esta vez, con la Revolución cubana mediante pero también en un ambiente general transcontinental y mundial de cambios y transformaciones políticos profundos, de fomentar/asentar una forma cultural disidente que cuestione la literatura culta burguesa dominante que, por ejemplo, si bien es cierto que no descartaba totalmente la “*présence-histoire*” (ZOUNGBO, 2007) negra, tampoco la consideraba una preocupación central, digna de interés aunque sea porque está incuestionablemente ligada a la “invención” de Américas/Caribes. Una insensatez que, hasta cierto punto, los revolucionarios y los “intelectuales solidarios” querían subvertir, contrarrestar o desplazar haciendo hincapié en formas culturales (cines, artes, literaturas, periodismos, bailes, etc.) populares, o sea en formas culturales que, según se creía, eran capaces de movilizar a la mayoría con motivo de la emergencia del “hombre nuevo”; un sujeto que al final no esté enajenado por ciertos atavismos nefastos como el racismo, el machismo, el bovarysmo cultural. Por otra parte, este “hombre nuevo” habría de ser también nacionalista cuando no revolucionario y antiimperialista.

En este sentido, el testimonio popular venía entonces a ser uno de los espacios donde iba a fraguarse una contracultura comprometida con luchas menores, con voces y experiencias despreciadas, ninguneadas, ilegítimizadas. En el caso de la Cuba revolucionaria, se procuraba oficialmente, desde unos requisitos establecidos previamente, recoger y difundir (a través de su publicación por la editorial Casa de las Américas) aquellas voces y experiencias subalternas tenidas a menos por las historiografías *ancien régime* por así decirlo pronto. Con todo ello, se buscaba granjear legitimidad popular y se quería consolidar la nación cubana desde bases culturales nuevas, desde valores emancipadores.

Ahora bien, esa opción prioritaria por la voz de los de abajo, por los sin voces no está sin embargo exenta de contradicciones puesto que, es de recordarlo, se daba en una forma-

ción socio histórica e intelectual postcoloniales y postesclavistas. Esto supone necesariamente unas herencias o legados paradójales (muchas veces denegadas), una jerarquización cultural naturalizada, un *inter dicta*, unas reactivaciones, no siempre conscientes, de *preconceitos* arraigados y por tanto difíciles de desvelar y desmontar. No ayudaba tampoco que los revolucionarios, desde los inicios, se mostrasen poco propensos a dar un lugar público consolidado a las memorias de los agravios coloniales y esclavistas cuyas consecuencias seguían vivas. Lo cual, pese a las medidas positivas que ellos tomaron, dio lugar a debates y controversias porque entonces los principios rectores de la Revolución no necesariamente cazaban con algunas vivencias y creencias populares negras (bailes, organizaciones sociales y religiosas, vestimentas, memorias africanas, culto a los dioses africanos, etc.). Ni que se hablen de las memorias dolorosas de la mal llamada “guerrita del 12” que arrasó con miles de negros que, dando seguimiento al llamado de los líderes del Partido Independiente de Color (PIC), reclamaban mayor consideración como ciudadanos cubanos, equidad y justicia social. Los negros cubanos resentían tanto más las vejaciones sociales duraderas que sufrían cuanto que su participación abrumadora en las guerras anticoloniales y por la independencia de Cuba no redundó en su aceptación como ciudadanos plenos. Por otra parte, la impresión general Ni los cambios importantes habidos en los años 40 (avances constitucionales por ejemplo) en la isla no llegaron a cambiar fundamentalmente la situación de la inmensa mayoría de los negros en la isla. Tampoco, según los imaginarios colectivos imperantes, los negros casaban con los “ideales de la raza cubana” imaginada (ZOUNGBO, 2009). Todo parecía indicar por lo demás que el “miedo al negro” (un potente y activo constructo político e imaginario) no se limitaba al siglo XIXe. ¿Cómo entonces en estas circunstancias prestar debida atención a la Revolución y a sus promesas de “nuevos tiempos” venideros si al mismo ella reprimía las prácticas culturales con las cuales se identificaban los propios negros en su inmensa mayoría?

A lo que antecede (desde luego opinable según las “bibliotecas” cubanas y las cegueras intelectuales) y que se ha reseñado a penas, habría que tomar en cuenta el interrogante siguiente que, hasta donde yo sepa, se ha quedado rezagado por ser muy poco contemplado o examinado por los mayores críticos de la práctica cultural testimonial americana/caribeña. En efecto, si uno se remite al *Code noir* francés (1685) y a otros códigos negreros que le son afines o que se inspiraron en él, es dable preguntarse ¿Qué significa exactamente para el sujeto

negro africano “hablar” cuando durante siglos largos ha sido identificado onto políticamente a “pieza” o “leña” de Indias, a “instrumento útil”?

De modo que, a mi parecer, la muy saludable ruptura política inaugurada por la Revolución cubana, no necesariamente no merma ni socava este interrogante. Muy al contrario cobra validez e interés crítico cuando uno se detiene realmente en una de las instancias de producción/difusión del testimonio popular. Me refiero aquí al espacio que comparten, desde lugares de enunciación dispares, desde temporalidades divergentes, el sujeto/testigo-testimoniante (en muchos casos analfabeta o iletrado) y el sujeto/gestor (por lo general antropólogo, “intelectual solidario”, parte de le “cuidad letrada”, etc.).

Al acuñar el neologismo de “bozalengo” pretendo justamente insistir en el ninguneo estructural e imaginaria persistente y activo de la voz negra por las prácticas hegemónicas americanas y caribeñas. Conviene ahora detenernos en él para deletrearlo mínimamente, dando así a entender la capacidad de lectura crítica, a contrapelo, que brinda o abriga para quienes se interesan por el “hablar” de los negros tanto en Américas/Caribes como en sus diásporas regionales, transregionales y transcontinentales.

“Bozalengo” combina dos términos: “Abolengo” y “Bozal”. Ambos remiten a mapas mentales, a hábitos socio imaginarios aristocratizantes (caso del primero) y la violencia fundadora de la gramática colonial y esclavista en Américas/Caribes. El primer término presupone un lazo irrefragable entre un apellido y la tierra que en la España feudal se trasmitía de padres a los primogénitos/varones. Era entonces una estructura patriarcal que programaba y naturalizaba la exclusión radical de las hijas/hembras del acceso a la propiedad, al nombre del padre (no así forzosamente de los segundones o de los tercerones/varones). Era al mismo tiempo una manera de ratificar la exclusión de las mujeres de la palabra rectora, del discurso social vertebrador puesto que la posibilidad (reconocida y socialmente garantizada) de “hablar” dependía del valerse del orden socialmente codificado de una genealogía (imaginada ilustre, pura e inmemorial), de los haberes que uno tuviese o de las hazañas guerreras que uno realizase.

“Bozal” es una categoría de siniestra memoria en las sociedades poscoloniales y post esclavistas. ¿Qué era? (la única pregunta que valga en este caso). En primer lugar, era la otra cara del negro *crioullo* o criollo esclavizado. El “bozal” era un africano negro esclavizado

recién arribado, en los barcos negreros, a las Américas/Caribes, después de haber sufrido en carne propia los horrores de la travesía transatlántica (REDIKER, 2013). Él no nació ni se crió (como por ejemplo en el caso de los esclavizados jóvenes trasegados a las Américas/Caribes) en las tierras americanas y tampoco era afín a las culturas y sobre todo a los idiomas de los esclavistas (francés, inglés, español, portugués, holandés, etc.) que estaban en trance de consolidación. Por falta de una gramática unificadora, por las procedencias diversas de los colonos y sobre todo por el nivel de la educación formal que la mayoría de ellos tenía, lo que tampoco les capacitaba para “hablar” latines. En efecto, muchos de ellos eran analfabetos o semiletrados. Lo que hace que despecho del “capital racial” que les procuraba y garantizaba la “gramática colonial esclavista”, padecían la “*violence de la lettre*”, la violencia de la grafía autorizada que era entonces un puro privilegio reservado a los letrados, a los funcionarios peninsulares, al clero.

“Bozal” remite también a “bozo”, un instrumento infernal que en la economía colonial y esclavista se ponía por fuerza a la jeta/boca de los esclavizado-a-s negro-a-s, a la hora de la zafra para que no comieran azúcar y para que no se comunicaran entre sí mientras duraban la faena y contra faena. Dicha prohibición era a la par infamante y mutilante puesto que reiteraba la condición onto política del sujeto negro africano: un esclavizado asimilado a un animal y tratado como tal (el “bozo” se destina a perros y a caballos) que por tanto no estaba autorizado a “hablar” naturalmente.

Los negros africanos esclavizados, esto sí, “recuperaban” su condición ontológica de ser humano (suspendido/“*sous rature*”) y con ella su facultad de “hablar”, en las “*senzalas*”/“bohíos” (para la mayoría de ello-a-s), en las “casas grandes”/“*habitations*” (para lo-a-s esclavizado-a-s doméstico-a-s o allegado-a-s de una forma u otra), en los espacios de libertad y de subversión del orden colonial esclavista que se conocen como los palenques, los cumbes, los quilombos o los *free villages*; también les era posible “hablar” cuando los baños o festejos autorizados, obligados o conquistados.

Este habla sin embargo se percibía como una pura jerigonza, un puro ruido, un gruñido, un alarido o una farfulla; en todo caso se retrataba como una irrupción antinatural (y amenazante) en el concierto de la modernidad esclavista y colonial. En pocas palabras, era tenida por un habla de “excepción” que brotaba parigual de un “mercancía”/cuerpo excepcional que,

por lo demás, solo se destinaba, por ley y derecho naturales, al cumplimiento de trabajos duros en condiciones infrahumanas. Con que, se trataba de un cuerpo que no existía sino para recibir y experimentar maltratos, castigos horribles y vejaciones extremas.

Ahora bien, la terna esquizofrenia estructural en que descansaba aquel orden colonial esclavista daba lugar a cosas que, por ejemplo a ojos inocentes de mis alumnos, parecen raras, descomedidas y sobre todo ilógicas. Muchas veces les tengo que explicar que aquellas rarezas no lo son sino de cara al horror y el asco que nos provocan (y en este sentido ante las indiferencias actuales cuando de la esclavización de los negros africanos se trata, he de confesar y reconocer que la reacción de mi alumnado por más ingenua que parezca es saludable). No eran pues rarezas puesto que el actuar horrendo generalizado de los esclavistas formaba parte de un *modus vivendi* y *operandi* refrendado por el sistema colonial esclavista en Américas/Caribes.

Así es que, aun cuando estaba definida jurídica y ontológicamente como “leña” o “pieza” de Indias y que en las interacciones sociales obligadas era percibida como un desecho humano, no era menos acosada, agredida sexualmente por los esclavistas; éstos no dejaban de ejercer sobre ella (y sus hijas, muchas veces engendros/ganado habidos tras las violaciones comunes y corrientes en contra de la “madre-leña”) el derecho natural de pernada. Aquella misma “leña” o “pieza” daba de mamar su seno/ubre a la preciosa prole de los esclavistas blancos (a expensas de los crío-a-s/hijo-a-s de ella) puesto que había que proteger y salvaguardar absolutamente la lozanía y vigor de las mamás de las amas blancas. La “leña” se tornaba en este caso concreto una “vaca lechera” negra. De la misma manera, la alimentación, la higiene íntima (baños), el acicalamiento (vestimenta y peinado, etc.), el goce sexual obligado, corrían a cargo de aquel “excremento” humano, de aquella “pieza”. A la “leña”, nada más congruente según parece, se le prohibía leer (la Biblia), escribir y educarse hasta entrado el siglo XVIII, dependiendo de las colonias esclavistas.

Un ser humano se veía así impedido, *erased*, de la condición humana inapelable. Se le reducía entonces, durante siglos largos, a una condición legal y natural de “mercancía” dedicada a la producción de otras mercancías por beneficios ajenos, para beneficios de los mercados europeos, del capitalismo imperial.

El acceso a las independencias, los “nuevos tiempos” emancipadores poco cambió esa condición jurídica ominosa; tampoco cambiaron las percepciones hegemónicas y populares de los africano negros, de los recién libertos o de los ex esclavizados. No era pues de sorprender que las ciudades letradas americanas/caribeñas no hicieran más que seguir obturando la voz de los sujetos subalternos americanos/caribenos y entre estos mas aun la voz de los negros.

Quienes se destinaban entonces naturalmente a “hablar” en representación de “todos” eran los sujetos blancos criollos que cifraban, en gran parte, su poder de representación (mimética y política) en la “*violence de la lettre*”, en el poder político e imaginario del bolígrafo (constituciones, decretos, periódicos, literaturas y/o ensayos fundacionales, leyes, acuerdos oficiales, etc.) mientras que la inmensa mayoría que ellos pretendían dirigir, gobernar y encauzar eran analfabetos y, según la visión global entre las élites, quedaban patológicamente “enfrascadas” en la oralidad ideológicamente asemejaba a una marca fehaciente de salvajismo, a un síntoma irremisible de retraso cultural y mental muy características de esos pueblos enfermos. Desentonaban pues en las “nuevas Republicas”. Hacia falta pues remediar aquella tara acudiendo a su exterminación merced a las “guerras de fronteras” (en México, Argentina, en Brasil, por ejemplo), educándola y civilizándola según las pautas de los ideales *des Lumières*, y sobre todo blanqueando las patrias por unas políticas migratorias oficialmente racistas (como por ejemplo Las leyes de base y colonización adoptadas en Costa Rica en 1862), etc.

Uno de los cometidos de la Revolución cubana, puesto que esta relatoría se basa en el ejemplo de Cuba, era precisamente ir en contra de este orden discursivo eurocéntrica y falocéntrica. Se intentó pues contrarrestar la “cultura burguesa” considerada como una cómplice objetiva de la violencia capitalista e imperial. El fomentar el habla popular, el habla de los sujetos subalternizados, entre los cuales los negros, era entonces parte de la agenda cultural y política de los revolucionarios cubanos.

Pero, ¿efectos que se esperaban del “habla” recobrado del ex- “pieza” o “leña” de Indias en los tiempos revolucionarios cubanos? No es menos legítimo preguntarse si, en el caso del sujeto popular negro, se le daba la palabra porque, a estas alturas, se le consideraba ya mentalmente maduro (no tanto por la edad de los testigos, como en el caso harto conocido de Esteban Montejos en *Biografía de un cimarrón*, 1967) como para “hablar” (bien, como manda el

*logos* y/o la utopia revolucionaria), como para articular un discurso coherente y eficiente o porque, como en los últimos decenios, y fuera del caso cubano, los momentos postmodernos y multiculturales vuelven impostergables la emergencia (consolidación) de la voz del sujeto negro en Américas/Caribes.

Como sea, el fortalecimiento y la institucionalización de la práctica cultural del testimonio ofrece un buen asidero crítico para abordar estas cuestiones de suma importancia puesto que, al fin y al cabo, entroncan con los ideales del “humanismo”, de la democracia representativa, con las formas políticas y culturales de representación de un “nosotros” imaginado, fuese regional, nacional o continental (ROSANVALLON, 2014).

Ello tal vez explique que la práctica testimonial desate siempre debates y controversias macanudos, entre universitarios de distintas disciplinas y que no necesariamente comparten las mismas orientaciones epistemológicas y éticas, las mismas percepciones de las prácticas culturales, entre ellos y los políticos, entre los testigos que a veces, como Domitila, acusan a los letrados/acomodados de “negociar” con dolores ajenos, desde un lugar del poder simbólico no necesariamente desligado del orden global del mundo cuyos efectos afectan dramáticamente a los subalternaos.

En este sentido, hablar con o en nombre de los sujetos populares no significa entonces automáticamente solidaridad, alianza política liberadora; antes puede ser percibido como una marca de un paternalismo rampante, una perpetuación de aquella visión colonial y neocolonial que consideraba a los “otros” como menores de edad, incapaces entonces de (auto) representarse. Por ello hacia falta “encauzarlos”, llevarlos de la mano en el camino del “hablar bien”, del “actuar bien”, etc.

Entre las ambivalencias y paradojas que marca la práctica cultural testimonial, remarcaré también que la mayoría de los estudios que versan sobre los testimonios en Américas/Caribes parecen interesarse más en sus contenidos “explícitos” o “inmediatos”. Semejante apetencia, sin duda alguna legítima, parece perder de vista las *mises en scène* fatalmente ligadas al hecho de contar su vida, de contar las horrendas cosas acaecidas la yo/nosotros. Los testimonios publicados no recogen entonces el lenguaje no verbal que esta íntimamente relacionado al hecho de contar: los gestos, los silencios, los visajes, las lágrimas, las risas, las cóleras, etc. Digamos que, en el caso de los sujetos populares negros, los testimonios publica-

dos se muestran incapaces de representar el *sygnyfying monkey* tan importante en las vivencias y resistencias de los negros en Américas/Caribes.

Por otra, al privilegiar los contenidos se deja de lado la importancia de los (para) textos que abren, cierran o acompañan los testimonios populares: las introducciones o los prefacios de los gestores, de las gestoras, los prefacios de lo-a-s testigo-a-s, las notas al lector, las ilustraciones graficas, los documentos oficiales, los distintos encabezados o exergos, léxicos, notas de pie de páginas (KWEVI-KAYISSA), 1997).

Si bien es cierto que estos (para) textos procuran reforzar y garantizar los efectos de verdad o los efectos reales de las cosas acontecidas que se narran, no denuncian menos las mediaciones del mercado cultural, los horizontes de espera, los hábitos de lecturas que fomentan, consolidan o reproducen. De allí las ambivalencias, paradojas y reducciones que se notan en las diferentes traducciones de los testimonios, empezando por los títulos; de ahí también algunas purgas que sufren los textos testimoniales cuando son publicados por tal o cual casa editorial. ¿Cómo justipreciarlas y a qué se deben?

La misma organización narrativa lineal muchas veces adoptada/privilegiada por los gestores, a la hora de publicar las “voces subalternas” recogidas y decantadas, participa de esos horizontes de espera. Ella introduce un desajuste o una distorsión discursiva entre el momento de enunciación del testigo o de la testiga y el momento de la publicación/lectura de los testimonios que se abre casi siempre por los “orígenes”. Como si el hecho de reiterar el *roman familial* del testigo o de la testiga volviera más apetecible y/o aguantable los horrores que a continuación son narrados. A menos que esta disposición narrativa tenga que ver con el quehacer del etnólogo que primero tiene que establecer a todas costas una empatía con su “informante” para luego abordar más fácilmente los temas a tratar, las memorias a recolectar.

Como sea que fuera, la decisión de mantener este dispositivo, por lo visto, de “laboratorio” en el texto final llama la atención porque al privilegiar este tipo de cronología lineal se corre el riesgo de representar las tragedias padecidas por los testigos como una mera ruptura dentro de una historia personal y natural. ¿Cómo entonces dar cuenta de estos eventos sin quedar atrapado-a en el historicismo siempre al acecho en estos casos?

El desajuste que se observa en la organización narrativa de los testimonios se encuentra también en los textos liminales [como sea el sentido que se le quiera da a “liminalidad”

(ZOUNGBO, 2007)] que mencioné anteriormente. No es menos llamativo, por ejemplo, que en estos prólogos, el sujeto popular negro deje de ser un “sujeto” (formal) de enunciación para convertirse en un “sujeto”/ “objeto” (real) del quehacer antropológico. De modo que, aunque sea una verdad crítica a gritos, hay que recordarla siempre: los prólogos rebasan la mera función informativa, el contrato de honestidad que se les adscribe o se les reconoce usualmente. En los testimonios populares, no se culpa aquí a los gestores, los prólogos “hablan” más de lo que se cree. La reseña de las condiciones de recopilación/producción de los testimonios que ofrecen sitúan al mismo tiempo el lugar imaginario y disciplinario de producción de esos prólogos. De hecho las reseñas aludidas vienen permeadas, a veces de manera difuminada, por cierto pedagogismo o sea por una lección a cerca de cómo ser buen etnólogo o de cómo hacer buena etnología.

Junto con ello, los prólogos (su dimensión imaginaria) deslindan o inventan una genealogía revolucionaria o anti hegemónica en la cual viene a insertarse, en línea directa, la voz del sujeto testigo negro. El sujeto enunciante (formal) negro pierde así toda posibilidad de control (aunque relativo) de su propio discurso que se encuentra entonces enmarcado por una serie de mediaciones discursivas, políticas e imaginarios.

Me parece que los debates sonados en torno al prólogo de Elizabeth Burgos a la primera edición de *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1982) el prefacio de la misma Domitila a *Si me permiten hablar, testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* (1977), con Moema Viezzer como gestora dan cuenta de esas contradicciones. Son notables también en la introducción del propio Miguel Barnet a *Biografía de un cimarrón* (1968) que tal vez por ser un clásico y celebrado como un *modèle du genre* (por las ciudades letradas), no haya recibido la atención crítica que merecería. Por otra parte, la nota al lector que abre *Reyita, sencillamente. Testimonio de una negra cubana nonagenaria* (2010), con Daysi Rubiera Castillo como gestora, desvela aquella genealogía imaginada que yo señalaba.

Estos juicios sumarios, aunque parezcan demasiado estructuralistas y formalistas o literaturizantes, invitan en realidad, lejos de cualquier juicio de valor moral sobre el trabajo de los gestores y fuera de una percepción crítica acartonada muy dada a lamentar la pérdida la “autenticidad” de la voz del sujeto negro popular por las mediaciones que la encierra/enmarcan, a interrogar, insisto en ello, las condiciones de (im) posibilidad de la emergencia y consolida-

ción de un discurso popular negro en formaciones culturales e ideológicas postcoloniales y postesclavistas (MANGEON, 2010; LOUDE, 2013).

Dicho de otro modo, esas mediaciones o esa “interrupción”, por tomar prestada la palabra al maestro John Beverley (2010), replantean la posibilidad que tiene el sujeto negro en general y popular en particular de “hablar” un lenguaje legible y audible desde aquella *fai-llé/impronta*, desde lo que yo llamo la “desdicha genealógica” (ZOUNGBO, 2013) que por lo visto sigue marcando profundamente las estructuras imaginarias de representación en las Américas/Caribes, generando y perpetuando una aparente “incomensurabilidad” entre el orden del discurso y la voz popular negra.

Tan es así que, inclusive en la actualidad, lo que se podría considerar como el despunte y/o la consolidación de la voz del sujeto negro en Américas/Caribes sigue lamentablemente siendo percibido, dentro y fuera de las ciudades letradas, dentro y fuera del mercado/campo político o desde la “sociedad civil” como la expresión (dañina cuando no infantil) de revanchismos o resentimientos que por lo demás no tienen cabida considerando las “políticas de identidad” que van teniendo cada vez mas legitimidad y fianza políticas: acciones afirmativas, política de cuotas, reformas constitucionales, reformas en los programas de la educación formal, disposiciones legales y jurídicas anti sexistas, anti racistas, anti homofóbicas, debates en torno a los criterios de censos poblacionales, etc.

Me pregunto entonces si, como se ha venido debatiendo, en parte, desde la publicación de *Can The subaltern speak* por Gayatri Spivak, lo que define y caracteriza al subalterno negro es el espacio de la ausencia (estructural intrínsecamente ligada al orden de discurso) o si antes (o además de ello) es su *effacement* onto político e imaginario.

## BIBLIOGRAFÍA REFERIDA

ARONNA, Michael. Testimonial intent and narrative dissonance: the marginal heroes of Miguel Barnet. In: PARAVISINI-GEBERT, Lizabeth and ROMERO-CESAREO, Ivette (eds.),

*Displacements and transformations in caribbean cultures.* Gainesville: University Press of Florida, 2008. p.162-187.

BEVERLEY, John. *La interrupción del subalterno.* University of Pittsburgh: Plural Editores, 2010.

BEVERLEY, John, Achugar Hugo. *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa.* 2nda edición, Ciudad de Guatemala, Revista Abrapalabra, 2002.

HALL, Stuart. What is this « black » in black popular culture in DENT, Gina (ed.). *Black Popular culture.* Seattle: Bay Press, 1992. p. 21-33.

KWEVI-KAYISSA, Clotilde-Chantal. *Le paratextuel et le socio-discursif. Vers une lecture sociocritique de Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia.* Thèse pour le Doctorat Nouveau Régime, Directeur Professeur Edmond Cros. Montpellier, 1997.

LOUDE, Jean-Yves. *Pépites brésiliennes.* Paris: Actes Sud, 2013.

MANGEON, Anthony. *La pensée noire et l'Occident. De la bibliothèque coloniale à Barack Obama.* Cabris : Editions Sulliver, 2010.

ROSANVALLON, Pierre. *Le parlement des invisibles.* Paris: Editions du Seuil-Raconter la vie, 2014.

REDIKER, Marcus. *A bord du Négrier. Une histoire atlantique de la traite.* Trad. Aurélien Blanchard. Paris: Editions du seuil, 2013.

ZOUNGBO, Victorien Lavou et MARTY, Marlène (éds.). *Imaginario racial y construcciones identitarias.* Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2009.

ZOUNGBO, Victorien Lavou. *Outsidering Liminalité des Noir-e-s Amériques/Caràibes. En hommage à Aimé Césaire.* Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2007. p.42-62.

ZOUNGBO, Victorien Lavou. *Les blancs de l'histoire. Afrodescendance: parcours de représentation et constructions hégémoniques.* Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 2013.

Recebido em: 17 de novembro de 2013.

Aprovado em: 04 de dezembro de 2013.

## A FOTOGRAFIA E SEUS USOS NO CANDOMBLÉ DA BAHIA<sup>1</sup>

### PHOTOGRAPHY AND ITS USES IN BAHIAN CANDOMBLÉ

Lisa Earl Castillo<sup>2</sup>

*Resumo:* A fotografia nos terreiros é frequentemente entendida apenas como uma prática externamente imposta, o que teria dado origem às conhecidas restrições sobre a fotografia que se encontram em muitas casas. Este artigo examina os usos da fotografia no candomblé, mostrando que apesar de existirem receios reais, alguns gêneros específicos de imagens são valorizados nos terreiros desde o século XIX. As diversas atitudes sobre a fotografia e as práticas envolvendo elas são marcadas por uma epistemologia híbrida, influenciada tanto por valores africanos quanto pelo contexto social no qual o candomblé surgiu no Brasil.

*Palavras-Chave:* Fotografia, Religiões afro-brasileiras, Candomblé – Bahia, Antropologia visual.

*Abstract:* Many candomblé communities do not allow picture taking in the religious context. For this reason, photography is often viewed as a practice imposed by outsiders. This article examines the uses of photography in candomblé and explores the attitudes surrounding them, showing that despite certain misgivings, there are also specific contexts in which photography has been valued since the nineteenth century. The differences in attitudes regarding the various uses of photography are marked by a hybrid epistemology influenced by African values as well as by the social context in which candomblé arose in Brazil.

---

<sup>1</sup> Uma versão anterior deste texto foi publicada em inglês, sob o título “Icons of Memory: Photography and its Uses in Bahian Candomblé”, no *Stockholm Review of Latin American Studies*, no. 4, março de 2009, pp. 11-23. A versão atual foi traduzida ao português por Mariângela Nogueira e revisada pela autora. Agradecimentos a Mattijs Van de Port por seus comentários à primeira versão deste texto.

<sup>2</sup> Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), atualmente bolsista de pós-doutorado da Fundação para o Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), vinculada ao Centro para a História Social da Cultura (Cecult), Departamento de História, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Endereço eletrônico: lisa.earl.castillo@gmail.com

*Keywords:* Photography, Afro-Brazilian religions, Bahia, Visual anthropology, Candomblé.

Durante o século XIX, o surgimento de terreiros de candomblé na Bahia foi facilitado pelo crescimento, sobretudo na capital, de uma elite negra, constituída por africanos e africanas libertos abastados, com capital para investir em imóveis e outros bens. Esses libertos articulavam-se com seus seguidores através de extensas redes sociais que, além de girar em torno de instituições sociais africanas, também valiam-se de novas modalidades próprias do contexto do Brasil, como o compadrio e as confrarias católicas. Os fundadores dos terreiros mais antigos, como a Casa Branca, o Alaketu, o Gantois, o Bogum e a Roça do Ventura, faziam parte desse grupo privilegiado. Alguns desses sacerdotes e sacerdotisas fizeram viagens de retorno à África, assim como a outras partes do Brasil, levando produtos, participando em rituais e auxiliando na fundação de terreiros. Nas comunidades religiosas afro-brasileiras, a memória desses indivíduos e suas viagens é mantida viva e acalentada até hoje (VERGER, 1987, 1992; LIMA, 2003; MATORY, 2005; PARÉS, 2006).<sup>3</sup>

Na etnografia das religiões afro-brasileiras, o candomblé foi, durante muito tempo, abordado quase exclusivamente através da lente de sobrevivências africanas – ou seja, práticas e crenças trazidas da África que não sofreram alterações significativas no Brasil – um quadro analítico ainda hoje presente na literatura acadêmica. No entanto, a mobilidade dos sacerdotes oitocentistas, sua capacidade articuladora e sua astuta utilização de instituições e costumes que encontraram no Brasil, bem como sua evidente independência financeira, apontam para certa integração na modernidade de sua época, quando navios a vapor, estradas de ferro e telégrafos revolucionavam os transportes e a comunicação, e a fotografia transformava as artes visuais. Na década de 1840, quando os terreiros citados acima estavam se consolidando, fotógrafos itinerantes com daguerreótipos já viajavam de cidade em cidade pelo Brasil.

---

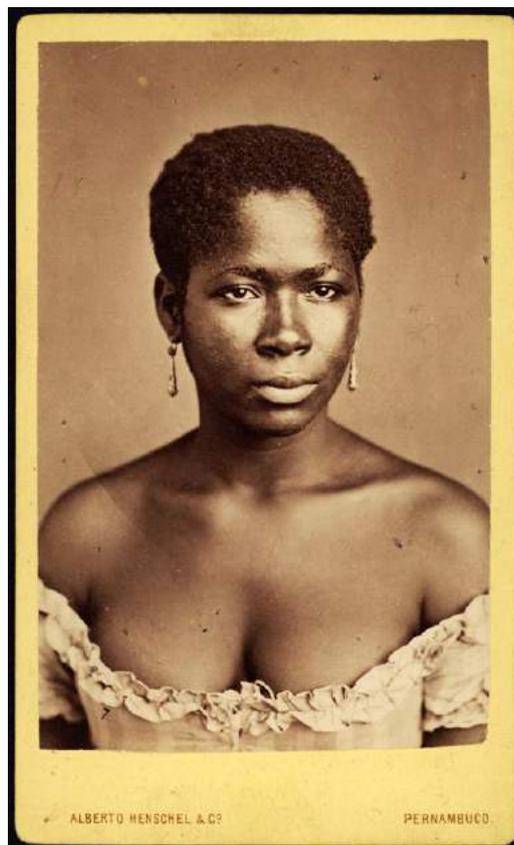
<sup>3</sup> No caso da Casa Branca, nova documentação histórica confirma muitos aspectos das tradições orais sobre as viagens de retorno à África. Cf. Castillo e Parés (2007) e Castillo (2012). Sobre a participação em irmandade católicas por comunidades de terreiro no século XIX, ver Castillo (2011). Para uma análise da trajetória de um importante babalaô no mesmo período, ver *Domingos Sodré, um sacerdote africano: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX*, de João José Reis (2008).

Com impressão em metal, esta técnica fotográfica custava caro, mas em meados dos anos 1850, surgiram a impressão da imagem fotográfica em papel e as técnicas para a reprodução de imagens múltiplas a partir de uma única pose. Essas inovações reduziram o preço da fotografia e fizeram com que o emergente meio visual fosse acessível a um maior número de pessoas (KOSSOY, 2003).

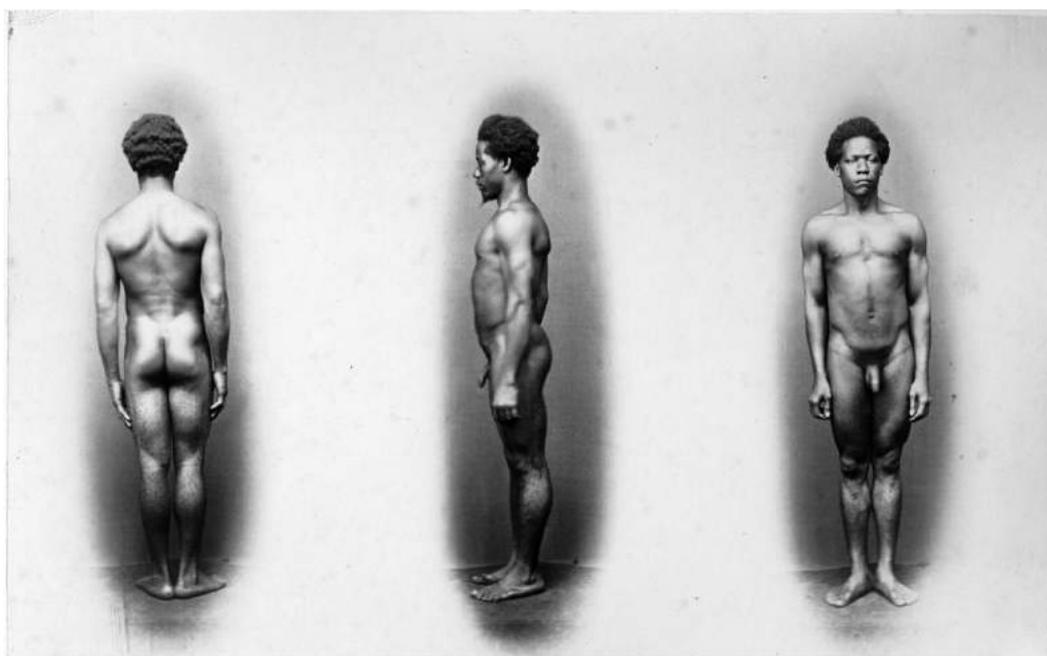
Ainda assim, a fotografia permanecia basicamente um luxo das elites e a maioria das fotos que conhecemos hoje de africanos e seus descendentes no Brasil daquela época não são, em hipótese alguma, autorrepresentações. São imagens que visam a representação do exótico, captadas por um olhar objetificador, a maioria produzida por um pequeno grupo de fotógrafos, entre eles Christiano Junior, Alberto Henschel e Augusto Stahl. Algumas dessas imagens, de escravos com os pés descalços e escarificações faciais que encenam ofícios “típicos”, eram vendidas como lembranças turísticas. Há também os retratos tirados para enfeitar os álbuns da infância, com ioiôs e iaiás no colo de suas babás ou amas de leite vestindo traje europeu formal. Ainda outra categoria são as imagens produzidas para alimentar as fantasias eróticas de homens da classe senhorial, para quem o corpo da mulher negra era um objeto secreto de desejo: fotos de belas raparigas “crioulas” em vestidos sedutores com decotes profundos. Mas os registros visuais mais insidiosos são os que surgiram através do olhar antropométrico: fotos de homens e mulheres, completamente nus, cujos traços físicos eram medidos e catalogados como evidências para apoiar as teorias do racismo científico em voga (AZEVEDO E LISSOVSKY, 1988; SCHWARCZ, 1993; ERMAKOFF, 2004; LEITE, 2011; KOUTSOKOS, 2010; BALANTA, 2012). Significativamente, o que as pessoas fotografadas achavam dessas imagens não foi registrado.



**Figura 1:** Ganhadeira nagô com criança. Christiano Jr., Rio de Janeiro, ca. 1865. Fonte: Arquivo Noronha Santos, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro.



**Figura 2:** Mulher negra em Pernambuco. Alberto Henschel, ca. 1869. Usada com permissão do Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig, Alemanha.



**Figura 3:** Exemplo da visão antropométrica, numa imagem de Augusto Stahl, ca. 1865. Usada com permissão do Peabody Museum of Archaeology and Ethnology da Harvard University. Identificação de imagem: 2004.1.436.1.156, arquivo digital no. 97480027.

## 1 A FOTOGRAFIA DO CANDOMBLÉ

As imagens mencionadas acima começam a aparecer na década de 1860, mas em relação ao candomblé, o uso da fotografia ganhou visibilidade social no início do século XX, quando a perseguição às práticas religiosas afro-brasileiras intensificou-se e violentas batidas policiais se tornaram parte do cotidiano dos terreiros.<sup>4</sup> Matérias de jornais, aplaudindo a destruição de santuários e a prisão de adeptos, eram ilustradas por fotografias que davam rostos aos nomes dos acusados e mostravam as “bugigangas” e os “apetrechos de fetiche” apreendidos.



Figura 4: Matéria de jornal aplaudindo a prisão de uma mulher acusada de feitiçaria. A *Tarde*, Salvador, Bahia, 16 de outubro de 1923, p. 1.

<sup>4</sup> Sobre a perseguição sofrida pelos terreiros nessa época, ver Lühning (1995) e Braga (1995).



**Figura 5:** Matéria sobre a invasão policial no terreiro de Procópio Xavier de Souza, com foto de esculturas apreendidas como evidência de feitiçaria. *O Imparcial*, Salvador, Bahia, 20 de maio de 1920, p. 6. Liderado pelo delegado Pedro de Azevedo Gordilho, conhecido como Pedrito, o incidente é ainda notório na memória do povo de santo, Agradeço a Neuracy Moreira pela localização desta matéria.

Foi nessa época, marcada pelo racismo científico e pela perseguição policial aos terreiros, que o estudo das religiões afro-brasileiras começou a tomar forma como campo acadêmico, a partir da obra de Nina Rodrigues que começava a ser publicada na última década do século XIX (RODRIGUES, 1896). A influência do racismo científico no seu trabalho tem sido muito comentada e não é nosso objetivo aqui. Mais importante para o nosso propósito é sua preocupação com a “pureza” africana, que durante gerações sucessivas de pesquisas sobre o candomblé continuou a influenciar outros estudiosos, como Edison Carneiro, Roger Bastide, Pierre Verger e Juana Elbein.<sup>5</sup> Um ponto positivo dessa abordagem é que ela documentou vários aspectos da resiliência das religiões afro-brasileiras num contexto social extremamente hostil e opressivo. Mas, por outro lado, esse enfoque descartou elementos sugestivos da modernidade. A plasticidade dos cultos afro-brasileiros, especialmente as práticas de origem Bantu, e os processos de adaptação e apropriação que aconteceram no contexto do Brasil tendiam a ser percebidos como degradações contaminadas pelos processos da colonização e da escravidão. Nessa perspectiva, a fotografia e seus usos, vistos como não autênticos, eram considerados pouco interessantes.

O pano de fundo dessa rejeição é uma perspectiva teórica baseada numa série de oposições conceituais que contrapõem o primitivo ao moderno, a África ao Ocidente, a oralidade à escrita. Na década de 1970, na esteira da descolonização dos países africanos, a oralidade, em particular, foi abraçada pela antropologia como uma marca identitária de africanidade, enquanto a escrita, em contraste, era interpretada como uma imposição colonial. De acordo com Jacques Derrida (1976), os pressupostos antropológicos sobre a oralidade e a escrita seguem um tropo que percorre o pensamento ocidental desde os tempos de Platão, que argumentava que a palavra pronunciada era carregada de uma vitalidade completamente ausente na escrita. No trabalho de Juana Elbein – talvez a mais zelosa de todos, na reificação da oralidade – a influência dessa lógica é nítida. Ressaltando o papel da oralidade na preservação da cultura afro-brasileira, Elbein (1984) defende que o uso da escrita vai, fundamentalmente, na contra-mão dos valores epistemológicos do candomblé. Nessa perspectiva – que tem repercutido bastante nos estudos sobre as religiões afro-brasileiras –, a ênfase na oralidade como meio exclusivo da transmissão do saber religioso também rejeita, implicitamente outros registros,

---

<sup>5</sup> Para análises, ver Dantas (1988) e Capone (2005).

como fotografias, gravações de som e filmes.<sup>6</sup>

A fotografia em particular, celebrada por intelectuais como Walter Benjamin (1968) como catalisador da modernidade artística ocidental, tem sido alvo de muitas críticas em relação à representação do negro. Nisso, pesam muito as imagens estereotipadas mencionadas acima (MONTES E ARAÚJO, 2000; LISSOVSKY E AZEVEDO, 1988). Esses questionamentos sobre a fotografia do negro no sentido mais amplo parecem ser apoiados pela existência, hoje em dia, de restrições à fotografia em quase todos os terreiros mais antigos. Nos últimos anos, vêm aumentando as tensões sobre o papel da imagem fotográfica em comunidades de candomblé, agravadas por políticas culturais que consideram os terreiros de candomblé como pontos obrigatórios no roteiro de turismo cultural. Junto às paisagens tropicais de praias rodeadas por coqueiros, a arquitetura colonial, o *axé music* e o Carnaval, as cerimônias de candomblé se tornaram mais uma das atrações imperdíveis da Bahia. Visitantes de outros países e de outros estados do Brasil vêm chegando aos terreiros em números cada vez maiores, levados por guias profissionais e com o objetivo de voltar para casa com mais uma lembrança de suas férias na Bahia: a prova fotográfica de ter presenciado um transe verdadeiro. Nos terreiros considerados mais tradicionais, a luta dos ogãs para impedir a realização dessa meta é tão constante que quase chega ao ponto de parecer uma parte periférica do ritual. A intensidade desses confrontos, às vezes acirrados e envolvendo a apreensão de equipamentos, parece reforçar a sabedoria popular segundo a qual a fotografia é uma prática completamente alheia, tabu, ou, na melhor das hipóteses, altamente indesejável no universo do candomblé.

Como constatamos acima, a literatura etnográfica sobre o candomblé, na sua maioria, tem se calado sobre a questão da fotografia nos terreiros. Desde o trabalho de Nina Rodrigues até outros estudos mais recentes, como os de Thompson (1983, 1993) e Omari-Tunkara (2005), as discussões sobre a iconografia das religiões afro-brasileiras têm-se concentrado em linguagens que remontam à África, como esculturas em madeira ou metal, contas, bordados e têxteis. Quando a fotografia vem à baila, é geralmente citada em relação à antipatia que os

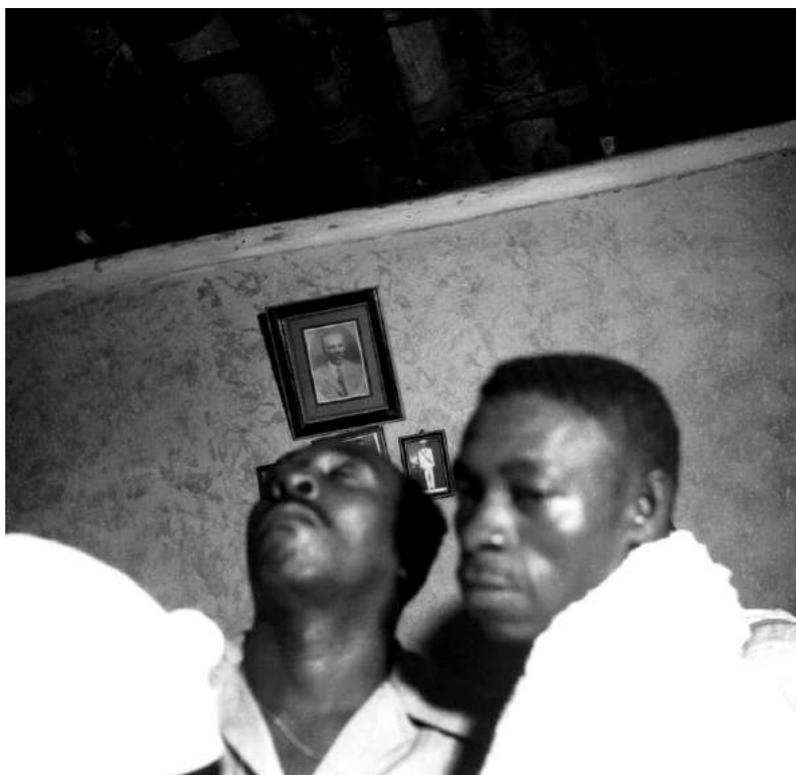
---

<sup>6</sup> No trabalho de Muniz Sodré e de Marco Aurélio Luz, por exemplo, o uso da escrita aparece como incompatível com a transmissão oral do saber. Cf. Sodré (1988) e Luz (2000). Já Júlio Braga aponta para um grau de coexistência entre a oralidade e a escrita no candomblé, observando que “para o povo de santo, qualquer recurso é válido para ampliar o conhecimento do universo mágico-religioso, mesmo que se manifestem contrariamente a tais atitudes” (BRAGA, 2000: 88).

terreiros têm a ela, como em uma carta, de 1936, do folclorista Edison Carneiro. Nessa carta, dirigida ao pesquisador Arthur Ramos, Carneiro menciona ter tirado fotos do assentamento de um orixá e de alguns objetos rituais, observando que as imagens iriam “fazer um furor” se fossem publicadas: (OLIVEIRA e LIMA, 1987: 103). No entanto, um olhar mais atento revela que, nos terreiros de candomblé, há uma diversidade de opiniões sobre a fotografia. São marcadas por complexas nuances e ambivalências, mas nem todas são negativas.

## **2 A FOTOGRAFIA NOS TERREIROS: OS USOS “DE DENTRO” E OS “DE FORA”**

Na verdade, o grau de rejeição ou aceitação da fotografia no mundo do candomblé não é redutível a uma simples oposição binária entre a suposta pureza africana e sua degenerescência moderna. Pelo contrário, envolve uma série de processos complexos de adaptações e ressignificações dentro de uma cosmogonia híbrida, com algumas raízes na África e outras no Brasil. As atitudes em relação à fotografia no candomblé são inseparáveis da conjuntura sociopolítica e suas transformações ao longo do tempo. A fotografia tem sido utilizada – e valorizada – nos terreiros há pelo menos um século, inclusive naqueles que mais restrições têm a ela, onde imagens de um gênero específico – retratos posados – estão muito em evidência. Diversos exemplos antigos podem ser encontrados, como nesta imagem tirada por Pierre Verger, no final dos anos 1940, de um jovem sacerdote chamado Manoel Rufino durante uma cerimônia pública.



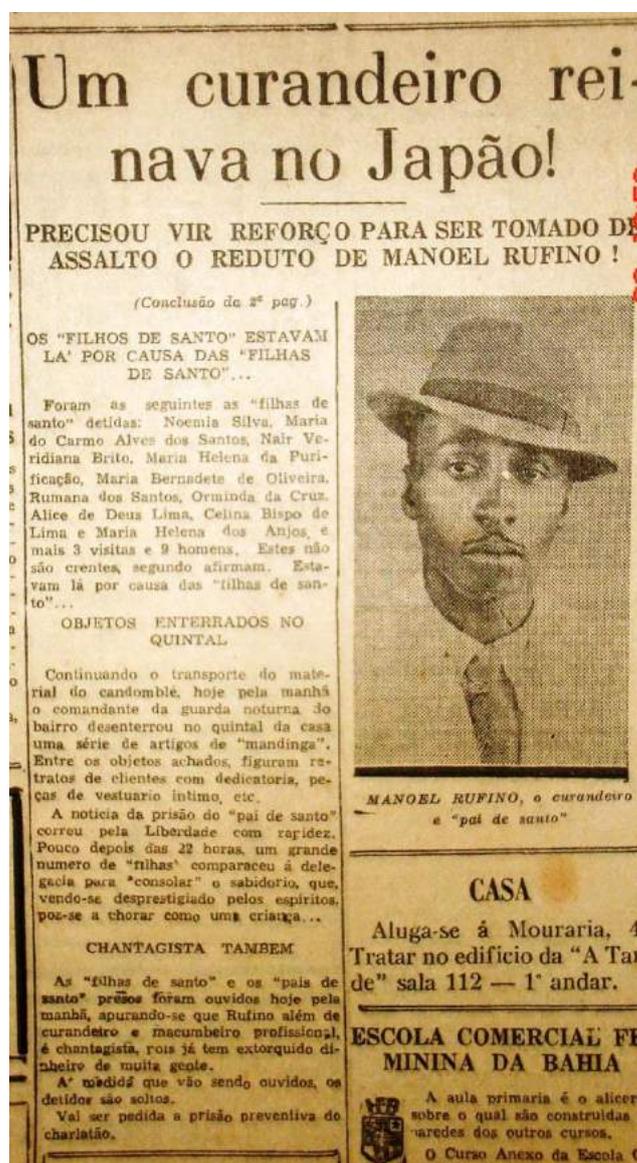
**Figura 6:** Rufino. Pierre Verger, 1946-1950. Usada com permissão da Fundação Pierre Verger, Salvador, Bahia.

Como outros etnofotógrafos, Verger tinha um fascínio especial por imagens de transe, e nessa foto, ele provavelmente pretendia registrar o barravento de Rufino, o momento em que ele incorporou o orixá. A imagem de Rufino, entretanto, ficou desfocada e os olhos do espectador são guiados para a parede no fundo, onde, perfeitamente focadas, estão quatro fotografias emolduradas. Duas estão cobertas pela cabeça de Rufino, mas as outras são bem visíveis. A maior é um retrato de busto de um homem de meia-idade vestindo terno e gravata, reconhecível como Miguel Arcanjo ou Massanganga, o pai de santo que iniciou Rufino.<sup>7</sup> A menor mostra o corpo inteiro de um homem com um terno branco e chapéu, com uma faixa diagonal ao tronco, do ombro à cintura - o traje cerimonial de um ogã, cargo ocupado por iniciados do sexo masculino que não recebem o orixá. A localização proeminente, no barracão do terreiro, de fotos desses indivíduos de óbvia importância na comunidade religiosa sinaliza a valoriza-

<sup>7</sup> Segundo um de seus descendentes espirituais, Miguel Arcanjo era de raiz Bantu, especificamente de uma nação pouca conhecida, amburaxó. Tinha terreiro no antigo bairro de Beiru, hoje Tancredo Neves (Entrevista com Eldon Araújo Laje. Salvador, Bahia, janeiro de 2006). Sobre o nome africano de Miguel Arcanjo ver Amado (1967).

ção de retratos fotográficos como forma de representação.

É interessante constatar que no início da década de 1940 Rufino tinha sido alvo de perseguição policial. Em 17 de fevereiro de 1941, uma cerimônia no seu terreiro na Estrada da Liberdade foi invadida por um batalhão que prendeu mais de vinte indivíduos, pessoas da plateia e da casa, que passaram pelo menos uma noite na delegacia. O jornal *A Tarde* fez duas matérias sobre o acontecimento, com diversas fotos das pessoas presas, entre elas o próprio Rufino.



**Um curandeiro reinava no Japão!**  
**PRECISOU VIR REFORÇO PARA SER TOMADO DE ASSALTO O REDUTO DE MANOEL RUFINO!**

(Conclusão da 2ª pag.)

OS "FILHOS DE SANTO" ESTAVAM LA' POR CAUSA DAS "FILHAS DE SANTO"...

Foram as seguintes as "filhas de santo" detidas: Noemia Silva, Maria do Carmo Alves dos Santos, Nair Veridiana Brito, Maria Helena da Purificação, Maria Bernadete de Oliveira, Rumana dos Santos, Orminda da Cruz, Alice de Deus Lima, Celina Bispo de Lima e Maria Helena dos Anjos, e mais 3 visitas e 9 homens. Estes não são crentes, segundo afirmam. Estavam lá por causa das "filhas de santo"...

**OBJETOS ENTERRADOS NO QUINTAL**

Continuando o transporte do material do candomblé, hoje pela manhã o comandante da guarda noturna do bairro desenterrou no quintal da casa uma série de artigos de "mandinga". Entre os objetos achados, figuram retratos de clientes com dedicatória, peças de vestuário íntimo, etc.

A notícia da prisão do "pai de santo" correu pela Liberdade com rapidez. Pouco depois das 22 horas, um grande numero de "filhas" compareceu à delegacia para "consolar" o sabidoiro, que, vendo-se desprestigiado pelos espiritos, poz-se a chorar como uma criança...

**CHANTAGISTA TAMBEM**

As "filhas de santo" e os "pais de santo" presos foram ouvidos hoje pela manhã, apurando-se que Rufino além de curandeiro e macumbeteiro profissional, é chantagista, pois já tem extorquido dinheiro de muita gente.

A "medicô" que vão sendo ouvidos, os detidos são soltos.

Val ser pedida a prisão preventiva do charlatão.

**MANOEL RUFINO, o curandeiro e "pai de santo"**

**CASA**  
Aluga-se á Mouraria, 4  
Tratar no edificio da "A Tarde" sala 112 — 1º andar.

**ESCOLA COMERCIAL FEMININA DA BAHIA**  
A aula primaria é o alicerce sobre o qual são construidas as bases dos outros cursos.  
O Curso Anexo da Escola C...

Figura 7: Matéria sobre a invasão policial no terreiro de Rufino. *A Tarde*, 18/2/1941, p. 2.

Por causa desse incidente, Rufino transferiu sua casa de culto para o bairro do Beiru, na época, um lugar afastado da cidade.<sup>8</sup> Entender essa trajetória é importante para refletirmos sobre a sua decisão, alguns anos depois e não obstante as mágoas dessa experiência com a visibilidade pública, de permitir que Verger e posteriormente ainda outros fotógrafos fizessem imagens de cerimônias no seu terreiro. Obviamente, Rufino entendia que o problema da fotografia dependia muito de quem estava atrás da câmera.

Hoje, Rufino e Miguel Arcanjo são lembrados como sacerdotes que não hesitavam de introduzir inovações na sua prática religiosa, o que torna tentador concluir que sua aceitação da fotografia tenha pouco a ver com as atitudes dos terreiros considerados mais tradicionais. No entanto, outra imagem de Verger, feita por volta do mesmo período, mostra uma fotografia exposta em uma comunidade religiosa renomada por sua fidelidade às práticas africanas, o Ilê Axé Opô Afonjá.



**Figura 8:** Ião incorporada por seu orixá, no Ilê Axé Opô Afonjá. Pierre Verger, 1950s. Usada com permissão da Fundação Pierre Verger, Salvador,

<sup>8</sup> Entrevista com Eldon Araújo Laje. Salvador, Bahia, janeiro de 2006. O bairro de Beiru é conhecido hoje como Tancredo Neves.

Mais uma vez, o olhar do etnógrafo é atraído para uma cena de possessão: uma jovem adepta que acaba de receber seu orixá. Com os olhos fechados, os braços levemente jogados para trás e apoiados sobre os quadris – linguagem corporal que sinaliza a presença da divindade –, ela inclina a cabeça para trás e para a direita, como se estivesse a guiar os olhos do observador a uma fotografia emoldurada na parede às suas costas. A falta de foco torna a imagem de fundo indistinta, mas um espectador familiarizado com a história do terreiro pode reconhecer ali um retrato da fundadora, Eugênia Anna dos Santos, conhecida como Mãe Aninha. Nascida na Bahia em 1869, filha de africanos libertos, Aninha é famosa por sua determinação em permanecer fiel às tradições dos ancestrais.

O terreiro do Opô Afonjá possui vários outros retratos de Aninha, alguns tirados em idade avançada, por antropólogos, mas outros feitos na sua juventude, bem antes do surgimento da pesquisa etnográfica sobre o candomblé. Recentemente – no acervo da antropóloga Ruth Landes, que realizou trabalho de campo na Bahia, em 1939, logo após a morte de Aninha –, me deparei com o original da foto mais antiga dela que se conhece. Em formato grande, em papel cartão já ressecado e rachado pelos estragos do tempo, mostra Aninha como uma jovem mulher, elegantemente vestida com uma blusa branca rendada, saia rodada e pano da costa, usando vários anéis, pulseiras e colares, estes últimos de um tipo característico de membros de irmandades católicas.



**Figura 9:** A fundadora do Ilê Axé Opô Afonjá, Eugênia Anna dos Santos, Mãe Aninha, provavelmente ca. 1890. Usada com permissão da Smithsonian Institution, Washington, D.C., National Anthropological Archives, Ruth Schlossberg Landes Papers.

Na etnografia que Landes escreveu sobre seu tempo na Bahia, *A Cidade das Mulheres*, Aninha é mencionada diversas vezes, idealizada pela autora e por seus informantes (especialmente Martiniano do Bonfim), por sua pureza ritual. Curiosamente, Landes não fala desta fotografia nem de qualquer outra de Aninha. No entanto, Landes reserva um parágrafo inteiro para uma foto de Pulquéria, segunda ialorixá de outro terreiro histórico, o Gantois. Escrevendo sobre seu primeiro encontro com Mãe Menininha, sobrinha-neta de Pulquéria e, então, mãe de santo do terreiro, a antropóloga registra seus comentários sobre aquela foto:

Naquela primeira tarde, [Mãe Menininha] falou sobre seus ancestrais: — Esta casa pertenceu a minha tia, disse, olhando em volta da sala e para o retrato oval de mulher que pendia da parede oposta. — Chamava-se a Grande Pulquéria — [...] Examinei novamente o retrato, reparando no torso de fazenda africana listrada, o vestido de dona-de-casa da casa baiana, as pulseiras de ouro, grossas como algemas da era elizabetana, em cada braço, os colares de contas rituais, os pesados brincos de ouro

aparecendo por baixo do torso. Via-se que era uma mulher abastada, que jamais fizera trabalho subalterno ou escravo [...] Durante os ritos do templo [Menininha] sempre se curvava ante os retratos e as relíquias da tia e ante as filhas, mas não se curvava ante ninguém mais. (LANDES, 2002: 126-27).

Essa descrição ressalta a importância que a fotografia de Pulquéria tinha para Mãe Menininha. Além de exibir a foto publicamente como um objeto de valor e importância, Menininha ainda fazia reverência a ela, curvando seu corpo de acordo com o costume iorubá, rigorosamente preservado no candomblé, ao saudar uma pessoa mais velha.<sup>9</sup> Duas décadas antes da viagem de Landes a Bahia, a mesma foto de Pulquéria havia sido publicada por Manuel Querino, na sua monografia, *A raça africana e seus costumes na Bahia* (1917). No mesmo texto, Querino também incluiu um retrato da nagô liberta Maria Júlia da Conceição, mãe de sangue de Pulquéria, que, segundo a memória oral, fundou o Gantois por volta de 1849 (NOBREGA e ECHEVERRÍA, 2006).



**Figura 10:** Maria Pulquéria da Conceição Nazaré, segunda mãe de santo do Gantois. Coleção do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Salvador, Bahia.



**Figura 11:** A nagô liberta Maria Júlia da Conceição, fundadora do Gantois e mãe de sangue de Pulquéria. Coleção do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Salvador, Bahia.

<sup>9</sup> Contudo, estranhamos a afirmação no mesmo trecho do livro de Landes, de que Menininha também se curvava ante suas filhas. De acordo com os costumes iorubás e afro-brasileiros, são as filhas, por serem mais novas, que têm que se curvar, para mostrar respeito à mãe.

De acordo com a tradição oral, Maria Júlia morreu em 1910, o que significa que sua fotografia foi tirada anos antes de Querino publicá-la. Muito provavelmente, seu retrato e o de sua filha – como o de Aninha na juventude – tenham sido tirados por iniciativa própria das sacerdotisas. Hoje, no barracão do Gantois, as imagens centenárias de Pulquéria e sua mãe ocupam lugares de destaque – ao lado de cartazes avisando que é proibido fotografar.

A publicação dessas fotos por Manoel Querino deixa claro que não era que os primeiros etnógrafos simplesmente ignorassem os usos da fotografia nos terreiros: Querino, pelo menos, não apenas sabia que havia fotografias, como até se apropriou de algumas para ilustrar sua monografia. Contudo, há, em geral, diferenças estilísticas importantes entre o tipo de fotografia usado para ilustrar os trabalhos de antropólogos e as imagens que são valorizadas nos terreiros. O contraste é aparente desde as primeiras fotos etnográficas publicadas por Nina Rodrigues na década de 1890, retratando amuletos, esculturas e ferramentas rituais.



**Figura 12:** Esculturas e objetos rituais do candomblé, ca. 1900. Publicado em 1932, em Nina Rodrigues, *Os africanos no Brasil*.

O desenvolvimento de câmeras mais sofisticadas, filmes de maior sensibilidade e, principalmente, a introdução do flash de magnésio na década de 1930 reduziram significativamente as dificuldades técnicas de captura de movimento de pessoas em ambientes de pouca luz.

Esses avanços tecnológicos trouxeram a possibilidade de fazer imagens de rituais enquanto aconteciam, mesmo quando a pessoa fotografada não parava para facilitar a foto. Para antropólogos que buscavam representar os objetos de estudo como se não tivesse influências externas, essa possibilidade era mais do que bem-vinda. Assim, a partir da década de 1950, a representação fotográfica de pessoas em transe se consolidou como paradigmática na etnografia visual do candomblé, em grande medida graças à obra de fotógrafos como Pierre Verger e José Medeiros (VERGER, 1954; MEDEIROS, 1957).

Enquanto os estudiosos deslocavam sua atenção cada vez mais para o transe e outras imagens de rituais, mantinha-se, nos terreiros, a preferência preexistente por imagens feitas fora do âmbito ritual. As fotos exibidas nas paredes dos barracões e dos espaços interiores dos terreiros são retratos posados de ialorixás e babalorixás, passados e presentes, cujo pleno consentimento para a presença do fotógrafo e o ato de fotografar é sinalizado pela postura corporal, geralmente sentados, sempre com olhos direcionados para a câmera, e pela escolha das vestimentas: o elegante traje ritual usado durante a parte inicial da cerimônia, o xirê. Nas fotos que enfeitam as paredes dos terreiros, sobretudo os mais antigos, jamais se encontram imagens de devotos em transe ou usando as vestimentas próprias ao orixá manifestado.

Estas escolhas estéticas fornecem importantes esclarecimentos sobre os códigos epistemológicos que governam não apenas registros fotográficos, mas também documentos escritos e até mesmo a circulação oral do conhecimento religioso. Certos aspectos deste saber são de acesso restrito, disponíveis apenas para pessoas que fazem parte dos escalões superiores da hierarquia religiosa. Não importa o meio da transmissão de informações relativas ao espaço ritual; é sempre preciso evitar a possibilidade de acesso não autorizado aos fundamentos do saber religioso, considerados secretos. Após um período de observação, os mais velhos escolhem individualmente os novos iniciados que são aptos a receber elementos desse conhecimento, compartilhando-o pouco a pouco, passo a passo, ao longo de anos. Nesta perspectiva, publicações escritas, exposições de fotografia, gravações de áudio e filmagens, sobretudo quando são disponibilizados a qualquer um através de comercialização ou na Internet, são extremamente problemáticas. Não é apenas pelo fato de existir um registro. Mais importante ainda é a questão de onde irá circular e quem terá acesso.

O que está por trás das restrições à fotografia não é, fundamentalmente, um tabu genera-

lizado em relação à imagem fotográfica em si, mas a lei do segredo, que regula a transmissão e circulação do conhecimento do sagrado em todas as modalidades – inclusive quando as informações são passadas oralmente. Neste sentido, é ilustrativo retornar mais uma vez ao caso das fotografias das primeiras ialorixás do Gantois, as quais, cuidadosamente emolduradas, dividem a parede do barracão com um cartaz advertindo que fotografar não é permitido. Esta contradição aparente, na verdade, obedece a uma consistente lógica interna. Não é que todas as fotos sejam proibidas. Pelo contrário, a proibição da fotografia é apenas um mecanismo para impedir os instantâneos de determinadas pessoas, especialmente as de fora, assim garantido que a comunidade religiosa mantenha o controle sobre a produção e circulação de imagens (CASTILLO, 2008).

A valorização do retrato posado no candomblé é ilustrativa da importância dos antepassados na cosmologia religiosa. Em seu estudo sobre o culto aos ancestrais na Bahia, Elbein (1984) enfatiza a importância fundamental do conceito iorubá de *axé*, que existe também no candomblé e é grafado no Brasil como axé. Energia vital que impulsiona o universo, o axé é encontrado em todos os seres vivos em diferentes quantidades. Os orixás o possuem em abundância, e quando eles descem ao mundo dos seres vivos, o *aiyê*, por meio de seus devotos, parte de seu axé é absorvido pelas pessoas presentes, especialmente os médiuns e membros do público que fazem contato físico com o orixá manifestado. Quando morre um dos mais velhos da comunidade religiosa, sua alma passa para o *orun* (o mundo dos espíritos), e seu axé individual é acrescentado ao axé coletivo do terreiro. Assim, quanto maior e mais velho o terreiro e quanto mais fielmente seus devotos cultuem os orixás, maior será o axé coletivo.

Do ponto de vista semiótico, os retratos dos ialorixás e babalorixás dos tempos passados funcionam como signos que lembram ao espectador seu axé e o capital simbólico que isto representa para o terreiro. Invocando a memória dos ancestrais que já partiram para o *orun*, estas imagens catalisam a comunicação entre os seres vivos e o mundo dos espíritos. Ao olhar nos olhos daqueles que foram os pioneiros na reconfiguração das religiões africanas no Brasil o espectador pode entrar no mundo daqueles cujos primeiros passos foram dados em solo africano e cujas primeiras palavras foram ditas na língua dos cânticos que entoavam quando faziam as oferendas aos orixás.

A ideia de que a fotografia pode esbater a fronteira que separa os vivos e os mortos não

é exclusiva da religião afro-brasileira, é também sugerida pelo pós-estruturalista francês Roland Barthes. No seu influente texto sobre a fotografia, *Câmera Clara* (1981), Barthes medita sobre o poder de antigas fotografias de chamar o espectador para uma era distante, citando o sentimento de espanto que o dominou quando, olhando uma foto do irmão de Napoleão, percebeu que estava “olhando nos olhos que tinham olhado para o Imperador” (1981: 3). Quando Barthes escreveu esse livro, sua mãe tinha falecido há pouco tempo e o autor menciona este evento repetidamente em seu texto. Ele escolhe o termo *espectro* para se referir à pessoa ou coisa fotografada “porque esta palavra retém, por sua etimologia, uma relação com o espetáculo e aumenta aquela coisa terrível que existe em cada fotografia: o retorno dos mortos” (1981: 9, grifos meus). Christopher Pinney (1992), aplicando a teoria semiótica de C.S. Peirce à imagem fotográfica, sugere que as fotografias, além de serem ícones - imagens que se assemelham fisicamente seus referentes - são também indícios, porque contêm os traços físicos daqueles referentes: “O esqueleto seco de uma folha, e a impressão da luz sobre produtos químicos na superfície de [uma] fotografia impressa a albúmen... são, em termos peirceanos, a mesma coisa” (1992: 77). Comparando uma fotografia a um “esqueleto ressecado”, ele cita a definição poeticamente incisiva de Susan Sontag: “uma fotografia não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real, é também um traço, estampado diretamente do real, como uma pegada ou uma máscara de morte [...] um vestígio material do seu referente” (SONTAG, 1977: 154).

No candomblé, a intensa valorização de retratos dos antepassados pode ser entendida como um reconhecimento da preservação, nessas imagens, de vestígios reais do falecido. Mas, nos terreiros mais antigos, paralela à reverência a esse tipo de imagem há uma aversão às imagens de transe, tão caras a turistas e antropólogos. Quando perguntei sobre esse receio, as respostas, muitas vezes, foram colocadas em termos que lembraram a oposição platônica entre o dinamismo da experiência vivenciada e a inércia da cópia. Um pai de santo de nação angola, Luciano, me disse:

O orixá não tem que ser fotografado. Porque, o que você pode analisar em nível de uma manifestação? É um estado, um momento, uma sublimação, uma passagem. Você tem que ter registro da essência, do que o orixá *passou* para você. O orixá é natureza, é sentimento, é luz. Então, você tem que *receber* aquela energia, e não fotografar aquela imagem porque “estava lindo”. Não! Aquilo não tem que ficar registrado, tem que ficar na *mente*, no *mo-*

*mento, no ar. [...] Se você quer fotografar uma árvore, tudo bem, é um objeto material. Mas você vai conseguir fotografar o vento? Você pode fotografar um furacão, um twister? E o orixá é o quê? O orixá é vento, é espírito, é essência! Então, ele não quer ser fotografado! E eu acho que fotografá-lo é uma agressão.*

Para Luciano, as tentativas de registrar a presença do orixá através da fotografia são, em *última instância, inúteis, pois a câmera não consegue capturar o mais importante da experiência: a energia transcendental da entidade. Essa energia, transmitida às pessoas que presenciaram a cerimônia, escapa da máquina fotográfica, que registra apenas os elementos visíveis da experiência. O que aparece na fotografia é apenas o corpo inerte do médium.*

No entanto, em muitos terreiros mais novos, fotografias de transe provocam uma reação diferente. Sem um acervo precioso de fotos antigas que relembrem a sucessão de gerações que remonta a ancestrais nascidos na África, casas mais novas frequentemente demonstram um entusiasmo por fotografia e filmagem, como se a acumulação de um arquivo visual pudesse ajudar a construir um passado, mesmo que esse passado seja apenas de uma década ou um ano. Como Sontag (1977) observa, além de simplesmente registrar o passado, a fotografia também serve para criá-lo, ao cristalizar um momento específico, separando-o de uma série infinita de outros que, por não serem registrados, desvanecer-se-ão nos recessos da memória.

Esta maior permissividade em relação à fotografia ainda tem a ver com a questão do controle sobre a imagem. Ao contrário dos terreiros históricos, cujo renome vem atraindo estudiosos, jornalistas e turistas há décadas, terreiros mais recentes tendem a receber poucos visitantes de fora. Quando surge o assunto de tirar fotos, o fotógrafo geralmente já tem vínculos com comunidade – um amigo ou parente que pretende entregar as imagens à própria casa para serem acrescentadas aos álbuns de fotos de outros eventos vivenciados conjuntamente, como festas de aniversário, casamentos e formaturas (VAN DE PORT, 2006). Contudo, embora a maioria dos terreiros mais novos tenha uma visão menos rígida do segredo, ele ainda existe. Somente as partes públicas da cerimônia podem ser fotografadas. Fotografias de rituais privados, como iniciação e sacrifício, não são permitidas.

### **3 OUTROS USOS DA FOTOGRAFIA: COMUNICAÇÃO COM O MUNDO DOS ESPÍRITOS**

Para Barthes (1981), o sentimento de proximidade com o passado que a fotografia de alguém que já morreu evoca é, no fim de contas, ilusório, pois a pessoa cuja imagem está congelada no papel continua a fugir ao nosso alcance. De qualquer modo, no candomblé, a instabilidade da barreira entre o mundo dos vivos e o mundo dos espíritos constitui parte fundamental da cosmologia religiosa. A própria incorporação do orixá, *vodun* ou *nkisi* por um devoto – uma ocorrência diária – é um exemplo da manifestação, no *aiyê*, de um ser que reside no *orun*. Outros visitantes frequentes no *aiyê* são os caboclos, espíritos de indígenas, os erês (espíritos infantis) e os eguns (espíritos de mortos). Estas entidades podem chegar de forma inesperada, por vontade própria, mas também vêm quando são invocados através de preceitos específicos. Nos rituais que envolvem eguns, fotografias do falecido podem desempenhar um papel, o que reforça a ideia de que a imagem fotográfica de alguém é um índice daquela pessoa, contém um traço físico dela.

Essa característica da fotografia é importante para entender o seu uso num certo tipo de ebó (oferenda). Em ebós para resolver situações que envolvam pessoas além daquela que oferta o ebó, fotografias dessas outras pessoas são muitas vezes utilizadas, juntamente com seus nomes. Verger (1995), descrevendo este tipo de ebó entre os iorubás na África Ocidental, menciona peças de roupa e cortes de cabelo ou de unha, bem como o nome pronunciado. No Brasil, esses elementos também aparecem, mas o nome é geralmente escrito. No estudo africano de Verger, fotografias não são mencionadas, mas elas são muito utilizadas no Brasil há mais de um século. Escrevendo na virada do século XX, João do Rio (2006 [1904]) mencionou o uso de fotografias em ebós de amarração, ou seja, para resolver casos de amor não correspondido.

Em um dos casos que presenciei, o nome escrito foi usado por uma velha sacerdotisa na preparação de um ebó para uma jovem que estava sendo intimidada no trabalho por seu chefe. A sacerdotisa mandou sua cliente escrever o nome completo do chefe em uma pequena tira de papel, seguido pelo nome dela mesma, mas em letras maiores, mais escuras e sobrepostas ao primeiro, criando assim uma espécie de palimpsesto que simbolizava a vitória da jovem no conflito. Em seguida, fez um corte longitudinal em um pepino – que na gíria é sinônimo de problema – dentro do qual ela colocou o papel. Depois, ela instruiu sua cliente a guardá-lo no congelador de sua casa, para esfriar o conflito. A utilização de elementos do cotidiano, como pepinos e congeladores, como parte do conjunto metafórico do ebó ilustra a criatividade e

plasticidade desse preceito mágico-religioso. Para usar uma analogia linguística, se a sintaxe do ebó é africana, seu léxico se atualiza constantemente, de forma híbrida.

A fotografia também é bastante utilizada em ebós, com uma função semelhante à do nome escrito. Em um ebó para reunir um casal depois de uma briga, usa-se a fotografia e o também nome, para intensificar a eficácia do preceito: “Coloque uma fotografia do casal em um prato raso, cobrindo-a com açúcar e arroz. Acrescente duas velas, em cada escrito o nome de uma das pessoas. Amarre-as junto com uma fita e deixar tudo na praia”. A simbologia aqui é clara: as velas representam as almas do casal, a fita que amarra as velas é a sua união, enquanto o açúcar é a doçura desejada no relacionamento. O arroz sugere uma alusão ao uso habitual deste grão no final de cerimônias de casamento. O motivo para levá-lo à praia, depois de arrumar, é para acionar o auxílio de Iemanjá, orixá do mar, representada ora como sereia, ora como mulher sedutora, que, acredita-se, possui conhecimentos profundos do amor e da arte de conquistar o coração de alguém.<sup>10</sup>

Assim como os ex-votos do catolicismo popular, que retratam o solicitante, o problema e sua resolução, os componentes de ebós para situações que envolvem terceiros também representam as partes envolvidas e o resultado desejado. No entanto, enquanto os ex-votos são criados posteriormente, como gratidão por uma intervenção que já aconteceu, o ebó geralmente solicita assistência futura. Por isso, os ingredientes são escolhidos para comunicar à divindade o que precisa ser feito.

Pode-se supor que as fotografias, cortes de unha etc. funcionem como outros ingredientes, como pepinos, freezers, açúcar e afins: como alegorias para diferentes aspectos da situação. Acredito, porém, que sua função é um pouco diferente. Cortes de unhas e cabelos não podem ser de qualquer um, devem pertencer à pessoa em questão, do mesmo modo que a roupa – idealmente, uma peça de vestuário que foi usada muitas vezes e não foi lavada desde a última utilização. Esses elementos, como fotografias, contêm vestígios materiais do indivíduo singular que auxiliam no direcionamento da força do ebó para ele ou ela. Segundo a ebome Donazinha, a fotografia de uma pessoa é “o retrato da sua alma”, e “mais forte do que uma

---

<sup>10</sup> Os ingredientes de ebós que envolvem terceiros são distintos dos de ebós com o objetivo mais geral de ganhar a boa vontade de uma entidade. Ingredientes para o último tipo geralmente consistem em seus alimentos preferidos, às vezes incluem também seus objetos favoritos - charutos, moedas e bebidas alcoólicas, no caso de Exu, ou, espelhos, perfumes e sabonetes para Iemanjá ou Oxum.

certidão de nascimento”. Essa analogia sugere um conceito de fotografia que é influenciado por seus usos no Estado moderno, em que a visibilidade do indivíduo ao governo e sua identificação através de cédulas de identidade com números e fotografias são mecanismos de controle social (SONTAG, 1977; FOUCAULT, 1995).

A ideia de que a fotografia de alguém pode servir para obter poder sobre essa pessoa claramente aumenta a desconfiança em relação a estranhos que vêm querendo tirar fotos. A preocupação com as possíveis consequências de fotografias caírem nas mãos erradas vai muito além de considerações epistemológicas sobre imagens de rituais que desvelam certas questões religiosas. Também se estende ao retrato posado, um gênero que, como vimos, não revela nenhum fundamento do *candomblé*. Ambos os tipos de imagens – de rituais e retratos posados – podem ser usadas em *ebós* que, além de resolver problemas como brigas entre amantes e chefes irritáveis, também podem atuar para fins malévolos, ou seja, feitiços. De acordo com Donazinha, o medo de feitiçaria explica a aversão a fotografias de pessoas em transe: “porque com uma fotografia dessa, alguém poderia fazer coisas para mandar o orixá para longe da pessoa e nunca mais voltar.”

#### 4 O *ORUN*, O *AIYÊ* E A FOTOGRAFIA: ALGUNS PARALELOS

A ameaça de feitiçaria presente nas comunidades de *candomblé* vem daqueles que empreendem as forças do *orun* para o mal. Mas, historicamente, no *aiyê*, havia também uma ameaça paralela: a perseguição, sancionada pelo Estado, aos cultos afro-brasileiros. Assim como uma fotografia de alguém em transe poderia ser utilizada num *ebó* para fazer seu orixá “ir embora e nunca mais voltar”, a mesma fotografia, nas mãos da polícia, podia precipitar a sua prisão, sob a acusação de feitiçaria.

Depois que o olhar etnográfico virou-se para o *candomblé*, nas primeiras décadas do século XX, os terreiros encontraram-se em uma encruzilhada discursiva, com profundas implicações para as suas formas de relacionamento com a imagem fotográfica. Questões de espaço não nos permitem, aqui, uma análise completa, o que se segue é apenas um breve panorama. Historicamente, a segurança dos terreiros estava na sua capacidade de permanecer invisível à polícia. O discurso etnográfico, no entanto, como uma parte das ciências humanas, estava baseado na constituição do homem como objeto de saber (FOUCAULT, 1994: 350). Subme-

ter-se ao olhar acadêmico trazia como consequência certa visibilidade social, através dos escritos – e das fotografias – dos estudiosos. Isso, da perspectiva dos terreiros, podia ser perigoso.

Da perspectiva dos terreiros, lembrando do histórico da representação pejorativa do candomblé na sociedade baiana, sobretudo no jornalismo, se expor ao olhar etnográfico era arriscado. Mas, na visão de estudiosos como Edison Carneiro, a visibilidade proposta seria de um novo tipo. Em vez de perpetuar os velhos estereótipos de feitiçaria, curandeirismo e primitivismo, o discurso acadêmico promoveria uma visão alternativa, enquadrando o candomblé como uma religião. Era uma diferença significativa: de acordo com o Código Penal Brasileiro, feitiçaria era um crime passível de punição com pena de prisão, enquanto as religiões – todas elas – eram constitucionalmente protegidas (Dantas, 1988; Braga, 1995; Johnson, 2002; Castillo, 2008).

O Segundo Congresso Afro-Brasileiro, organizado por Carneiro em 1937, e com participação ativa de outros intelectuais baianos, entre eles Jorge Amado, parecia exemplificar os benefícios da nova visibilidade que o discurso etnográfico oferecia aos terreiros. Realizado em uma instituição acadêmica de elite e amplamente coberto pela imprensa, o evento teve a participação de intelectuais ilustres de todo o Brasil e também de um número de famosos sacerdotes e sacerdotisas do candomblé, incluindo Mãe Aninha e Mãe Menininha, que conhecemos acima na discussão sobre os retratos. A conferência resultou na elaboração de uma petição ao governador do estado, exigindo o fim da vigilância policial sobre o candomblé. Mas a maré rapidamente voltou-se contra a retórica liberal da conferência. Nesse mesmo ano, o presidente Getúlio Vargas anulou a Constituição brasileira e instalou a ditadura do Estado Novo. Os jovens intelectuais que haviam apoiado a descriminalização do candomblé no II Congresso Afro-Brasileiro tornaram-se eles mesmos perseguidos pela polícia. Em 1939, Edison Carneiro teve que fugir para o Rio de Janeiro e Ruth Landes foi “convidada” a sair do país. Em 1941, Jorge Amado foi forçado ao exílio (BRAGA, 1995; CASTILLO, 2008).

O Estado Novo terminou em meados dos anos 1940, mas as reivindicações de liberdade religiosa para os terreiros demoraram a retomar força. Em 1951, a tensão entre visibilidade e invisibilidade, para as casas de candomblé, veio novamente à tona com a publicação de extensos ensaios fotográficos em dois periódicos de destaque. Em maio, a revista francesa *Paris-*

*Match* publicou uma reportagem do cineasta Henri-Georges Clouzot (CLOUZOT, 1951) narando um ritual de iniciação feito no terreiro de Rufino, o mesmo pai de santo que conhecemos acima, fotografado por Verger na segunda metade dos anos 1940. Para a elite brasileira, a visão que a reportagem projetava do Brasil – retratado como uma terra primitiva onde o sacrifício de sangue era uma ocorrência diária – reforçou uma velha percepção de que a população negra era responsável pelo atraso do Brasil, impedindo-o de ser considerado pelos países do norte como um lugar civilizado. Em resposta, *O Cruzeiro*, a maior revista brasileira, publicou também uma matéria sobre candomblé (SILVA, 1951). Anunciada como “etnográfica”, a matéria continha dezenas de imagens de iniciados banhadas em sangue, enquanto o texto habilmente apontava para a Bahia negra como a responsável pelo o estigma de fetichismo que Clouzot tinha atribuído ao Brasil como um todo. Nos terreiros, o efeito de ambas as publicações foi o mesmo: uma reafirmação da necessidade de controlar, rigidamente, o acesso ao conhecimento religioso, sobretudo quando se tratasse de fotografias (CASTILLO e PARÉS, 2006; TACCA, 2003, 2009).

Muita coisa mudou desde 1951, é claro. Na década de 1960, eventos mundiais como a descolonização da África e o movimento de direitos civis nos Estados Unidos estimularam o crescimento de uma consciência negra diaspórica. No Brasil, o preconceito contra a religiosidade afro-brasileira foi se diminuindo e, em 1976, o governo da Bahia finalmente deu fim ao controle policial sobre os terreiros. Na década seguinte, a Casa Branca se tornou o primeiro terreiro de candomblé a ser tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), seguido, na virada do século XXI, por vários outros. Hoje, os jornais já não publicam mais matérias pedindo a prisão de líderes do candomblé; o que sai nos jornais de hoje são elogios a sua sabedoria.

Esses eventos têm transformado o dia a dia do povo de candomblé, mas os tempos de perseguição policial ainda permanecem na memória dos sacerdotes e sacerdotisas mais velhos, influenciando suas ideias do que deve permanecer em segredo e o que pode ou não ser fotografado. A natureza sutil e metafórica das memórias da perseguição tornou-se clara para mim, um dia, durante uma conversa com Donazinha. Alguém tinha me dito que os antigos africanos ficavam invisíveis quando quisessem, mas que essa habilidade tinha-se perdido ao longo do tempo. “É verdade?” lhe perguntei. Ela olhou para mim com surpresa, quase espantada, e percebi que eu tinha tocado num assunto que não era para conversa fiada. Mas, depois

de uma pausa, ela respondeu: “Invisível, não, minha filha... mas a pessoa ficava envultada, se transformava num vulto qualquer, como se fosse uma sombra. Havia um grande capoeirista, que morava lá pro lado das Sete Portas, que se transformava em bananeira. Eram coisas são ligadas com a polícia. Mas, hoje em dia não... Como muita coisa que existia antes, as grandes ialorixás e babalorixás levaram consigo, sem falar.”

## CONCLUSÃO

As palavras de Donazinha revelam que o contexto social e o universo mitológico do candomblé não podem ser entendidos separados um do outro. Ao longo do século XX, o candomblé tem-se transformado de uma prática marginalizada a uma pedra angular da cultura nacional. Nas atitudes contemporâneas em relação a visibilidade e invisibilidade, ao que deve e não deve ser fotografado, quem o fotógrafo é, e o que acontece com a imagem depois de feita, diversas influências diacrônicas são perceptíveis: as raízes africanas do candomblé, o contexto social em que se desenvolveu e a realidade contemporânea com que se defronta. À medida que o clima social tornou-se mais tolerante, o espaço discursivo do segredo recuou, mas não desapareceu, e hoje há muita discordância dentro do sacerdócio sobre o que pode ser tornado público e o que deve permanecer oculto. No entanto, apesar das ambivalências e diferenças de opinião a respeito do uso da fotografia, uma coisa é clara. Longe de serem categoricamente rejeitadas pelos terreiros mais vigilantes na proteção da pureza de sua prática religiosa, as imagens fotográficas têm sido usadas há mais de cem anos, integradas nos rituais e na vida social de modos que sugerem uma simbiose complexa entre tradição e modernidade.

## REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. *A Bahia de Todos os Santos*. Rio de Janeiro: Livraria Martins, 1967.
- ARAÚJO, Emanuel (org.). *Negro de corpo e alma: mostra do redescobrimento*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais/Fundação Bienal, 2000.
- AZEVEDO, Paulo Cesar de e Mauricio Lissovsky (org.) *Escravos brasileiros do século XIX*

*na fotografia de Christiano Jr.* São Paulo: Editora Ex Libris, 1988.

BALANTA, Beatriz Eugenia Rodríguez. Especímenes antropométricos y curiosidades pintorescas: la orquestación fotográfica del cuerpo "negro" (Brasil circa 1865). *Revista Ciencias de la Salud*, vol. 10, no. 2 (2012), pp. 59-78.

BARTHES, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Nova York: Hill and Wang, 1981.

BENJAMIN, Walter. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In Hannah Arendt (org.) *Illuminations: Essays and Reflections by Walter Benjamin*. Nova York: Schocken Books, 1968, pp. 217-251.

BRAGA, Julio. *Oritameji: o antropólogo na encruzilhada*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2000.

—. *Na gamela do feitiço: repressão e resistência nos candomblés da Bahia*. Salvador: Edufba, 1995.

CAPONE, Stefania. *A busca da África no candomblé: tradição e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2005.

CASTILLO, Lisa Earl. *Entre a oralidade e a escrita: a etnografia nos candomblés da Bahia*. Salvador: Edufba, 2008.

—. Entre memória, mito e história: viajantes transatlânticos da Casa Branca, in João José Reis e Elciene Azevedo (org.), *Escravidão e suas sombras*, Salvador, Edufba, 2012, pp. 65-110.

—. O terreiro do Alaketu e seus fundadores: História e genealogia familiar, 1807-67. *Afro-Ásia*, no. 43 (2011), pp. 213-59.

— e Parés, Luis Nicolau. Marcelina da Silva e seu mundo: novos dados para uma historiografia do candomblé ketu. *Afro-Ásia*, n°36 (2007), pp. 111-151.

— e Parés, Luis Nicolau. The Elusive Limits of the Secret: Afro-Brazilian Religion in the Photography of Pierre Verger. In Alex Baradel (org.) *O Brasil de Pierre Verger*. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2006, pp. 203-231.

CLOUZOT, Henri-Georges. Les Possédées de Bahia. *Paris-Match*, maio, n° 19 (1951), pp. 12 - 18.

DANTAS, Beatriz Góis. *Vovó nagô e papai branco: usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DERRIDA, Jacques. *On Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2004.

FOUCAULT, Michel. *The Order of Things: an Archaeology of the Human Sciences*. Nova York: Vintage Books, 1994 [1970].

—. *Discipline and Punish*. Nova York: Vintage Books, 1995 [1975].

JOHNSON, Paul. *Secrets, Gossip, and Gods: The Transformation of Brazilian Candomblé*.

Nova York e Londres: Oxford University Press, 2002.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Editorial Ateliê, 2003 (2ª edição revista e ampliada).

KOUTSOKOS, Sandra Sofia Machado. *Negros no estúdio do fotógrafo*. Brasil, segunda metade do século XIX. Campinas, Editora Unicamp, 2010.

LEITE, Marcelo Eduardo. Typos de pretos: escravos na fotografia de Christiano Jr. *Visualidades*, vol.9 no.1 (jan-jun 2011), pp. 25-47.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Tropiques*. Nova York: Washington Square Press, 1977 [1955].

LANDES, Ruth. *The City of Women*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1994 [1947].

—. *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

LIMA, Vivaldo da Costa. *A família de santo nos candomblés jeje-nagôs da Bahia*. Salvador: Corrupio, 2003.

LÜHNING, Ângela. Acabe com este santo, Pedrito vem aí: mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942. *Revista USP*, n. 28, 1995, pp. 193-220.

LUZ, Marco Aurélio. *Agdá: Dinâmica da civilização africano-brasileira*. Salvador: Edufba, 2000.

MATORY, J. Lorand. *Black Atlantic Religion: Tradition, Transnationalism and Matriarchy in the Afro-Brazilian Candomblé*, Princeton: Princeton University Press, 2005.

NÓBREGA, Cida e Regina Echeverría. *Mãe Menininha do Gantois: uma biografia*. Salvador: Corrupio, 2006.

OLIVEIRA, Waldir Freitas e Vivaldo da Costa Lima. *Cartas de Edison Carneiro a Artur Ramos*. Salvador: Corrupio, 1987.

OMARI-TUNKARA, Mikelle Smith. *Manipulating the Sacred: Yoruba Art, Ritual and Resistance in Brazilian Candomblé*. Detroit: Wayne State University Press.

PINNEY, Christopher. The Parallel Histories of Anthropology and Photography. In Elizabeth Edwards, (org.), *Anthropology and Photography, 1860-1920*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1992, pp. 74 - 95.

QUERINO, Manoel. *A raça africana e seus costumes na Bahia*. Salvador: Imprensa Oficial do Estado da Bahia, 1917.

REIS, João José. *Domingos Sodré, um sacerdote africano: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RIO, João do. *As religiões no Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2006 [1904].

RODRIGUES, Raimundo Nina. *Os africanos no Brasil*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982 [1932].

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os nagô e a morte: padé, asese e o culto egun na Bahia*. Rio de

Janeiro: Vozes, 1984 [1975].

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Arlindo e José Medeiros. As noivas dos deuses sanguinários. *O Cruzeiro*, 15/09/1951, pp. 12-24.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*. Petrópolis: Vozes, 1988.

SONTAG, Susan. *On Photography*. Nova York: Anchor Books, 1977.

TACCA, Fernando de. *Imagens do sagrado: Entre Paris-Match e O Cruzeiro*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

—. “Candomblé: Imagens do Sagrado”. *Revista da Antropologia Social*, edição especial da 4ª Reunião de Antropologia do Mercosul (2003) pp. 147 - 164.

THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the Spirit: Afro-American Art and Philosophy*. Nova York: Random House, 1983.

—. *Face of the Gods: Art and Altars of Africa and the African Americas*. New York: Museum for African Art, 1993.

VAN DE PORT, Mattijs. Visualizing the Sacred: Video Technology, ‘Televisual’ Style, and the Religious Imagination in Bahian Candomblé. *American Ethnologist*, vol. 33, no. 3, (2006), pp. 444 - 461.

VERGER, Pierre. *Os libertos: sete caminhos na liberdade de escravos da Bahia no século XIX*. Salvador: Corrupio, 1992.

—. *Ewé: o uso das plantas na sociedade iorubá*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1995.

—. *Orixás: Deuses africanos no Novo Mundo, Salvador*, Corrupio, 1987.

—. *Dieux d’Afrique*. Paris: Paul Hartman, 1954.

Recebido em: 16 de novembro de 2013.

Aprovado em: 08 de dezembro de 2013.



## PROFERINDO QUILOMBO: CANTOS ÉPICOS LATINO-AMERICANOS DE DESCOLONIZAÇÃO E LIBERDADE

## UTTERING QUILOMBO: AFRO-LATIN-AMERICAN EPIC SONGS OF DECOLONIZATION AND FREEDOM

Paula Cristina Vilas<sup>1</sup>

*Resumo:* O artigo apresenta uma escuta de três obras – produções artístico-culturais brasileiras da segunda metade do século XX (Teatro Experimental do Negro fundado por Abdias do Nascimento, editor do jornal *Quilombo* na década de 1950; o filme *Ôrí* dirigido por Raquel Gerber com textos e locução da historiadora Beatriz Nascimento, nos finais dos 70; e a *Missa dos Quilombos* de Pedro Casaldáliga, Pedro Tierra e Milton Nascimento, de 1981), com o intuito de embasar uma dimensão filosófica e mitopoética da noção de Quilombo.

*Palavras-Chave:* Quilombo, Palavra-força, Quilombismo, Cultura afro-brasileira.

*Abstract:* This article presents a *listening* of three works – Brazilian cultural-artistic productions of the XX Century's second half (the Black Experimental Theatre created by Abdias do Nascimento, editor of the journal *Quilombo* in the 1950's; the film *Ôrí*, directed by Raquel Gerber, with texts and locution by the historian Beatriz Nascimento, ends of the 1970's; the *Missa dos Quilombos* – Maroons' Mass – by Pedro Casaldáliga, Pedro Tierra and Milton Nascimento, 1981) – with the purpose of sustaining a philosophical and mythopoetical dimension about the notion of *Quilombo* – the Afro-Brazilian Maroons – in Brazil.

*Keywords:* Quilombo, Strength-word, Maroons, Afro-Brazilian culture.

---

<sup>1</sup> Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora e pesquisadora do Instituto de Investigación en Etnomusicología, Buenos Aires, Argentina. Agradeço ao Prof. Ari Lima o convite para a publicação, por ter me transmitido seu amor pelo pensamento de Beatriz Nascimento, assim como sua palavra sempre sensível e lúcida. Agradeço ao meu amado esposo e companheiro Luis Ferreira Makl pela sua presença e apoio constantes.

Esse texto busca comunicar e compartilhar uma escuta possível, entre tantas outras, de vozes que enunciam poeticamente, cantam, narram e proferem uma palavra poética nomeando e outorgando sentidos e múltiplas dimensões a noção de *quilombo*; por isso é uma escuta, mais do que uma leitura, de três obras que giram e nutrem tais sentidos: o Teatro Experimental do Negro fundado por Abdias do Nascimento, editor do jornal *Quilombo* na década de 1950; o filme *Ôrí* dirigido por Raquel Gerber com textos e locução da historiadora Beatriz Nascimento nos finais dos anos 1970; e a *Missa dos Quilombos* de Pedro Casaldáliga, Pedro Tierra e Milton Nascimento de 1981, três produções brasileiras da segunda metade do século XX.

Foram escolhidas com a arbitrariedade do afeto e da comoção, porque fizeram parte do processo de uma pesquisa, porque elas nos impactaram e nos acalentaram e porque essas obras nos encontraram para trazer respostas. O contato com elas produziram vivências intensas, ainda muito antes de imaginar que o povo brasileiro, com a sua generosidade, outorgaria uma bolsa de pesquisa para que uma mulher socialmente branca, nascida na capital de Argentina, pesquisasse uma comunidade negra rural no interior de Goiás e orientasse pesquisas de estudantes brasileiros de Artes Cênicas, de 1999 a 2003. E que, simultaneamente, ao longo desse período, a comunidade de Pombal, no Município de Santa Rita do Novo Destino, em Goiás, formasse uma Associação de Moradores que solicitou ao Estado Federal o reconhecimento da comunidade como remanescente de quilombo.

Na hora de decidir o local da pesquisa, que se focalizaria nas formas de produção de canto, música e dança, soube do artigo 68 da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 e a possibilidade do direito à titulação e posse da terra a toda comunidade remanescente de quilombo. Desde a nova Constituição, então, algumas comunidades passaram por um processo de reconhecimento e, em algumas oportunidades, se elaboraram laudos antropológicos. Mesmo que atravessado, como todo campo político, por inúmeros conflitos, a possibilidade do reconhecimento da terra tinha peso de lei e abria novas possibilidades ao campo de

uma pesquisa em performance que concebeu ao próprio trabalho de campo como uma performance com implicações políticas.

Portanto, ao longo desses anos, lemos os textos antropológicos com a consciência de que quilombo, como afirma Ilka Boaventura Leite já constituía “um direito a ser reconhecido e não propriamente apenas um passado a ser lembrado”. O que precisamos lembrar, como nos adverte Leite, é que para esses quilombos de hoje, sejam de resistência à escravidão ou de outras modalidades (ocupações de terra, heranças, alforrias), o “simples ato de apropriação de um espaço para viver passou a significar um ato de luta, de guerra”, já que a partir do contexto histórico da lei de Terras de 1850 se excluiu aos africanos e seus descendentes da categoria de brasileiros, situando-os em uma categoria separada de libertos, *status quo* que não se modificará após a abolição (LEITE, 2000:2). Os quilombolas tiveram que se tornar invisíveis, simbólica e socialmente, para sobreviver.

As novas pesquisas do final e início do milênio revelavam um imenso Brasil rural negro e faziam surgir inúmeras dificuldades políticas nos processos de reconhecimento e titulação, que excedem os objetivos desse texto. Mas perante tamanha possibilidade de transformação política chamava-nos a atenção que os textos não abordassem os antecedentes políticos da Constituinte que concluíram na inclusão do artigo 68. Começamos a nos perguntar pelos processos políticos que levaram o “quilombo” ao maior espaço republicano que é o órgão que pensa a lei que organiza o país. Com exceção de Boaventura Leite, os textos antropológicos não lembram o papel dos pensadores e ativistas dos movimentos sociais negros que produziram a inclusão da questão quilombola na Assembléia Constituinte.

As pesquisas e laudos significaram o alargamento para o campo sócio-antropológico do conceito de quilombo, até então de domínio histórico, mas para tal processo houve uma agenda política, e tal agenciamento, para além dos nomes que o levaram adiante, foi alimentado por pesquisas, pensamentos e sentidos produzidos pelos intelectuais, pensadores artistas e ativistas dos movimentos sociais negros.

Sintetizando, podemos pensar a noção de quilombo em um *continuum* como passado-presente-futuro: o passado, o quilombo histórico, sustentado com vasta bibliografia produzida fundamentalmente pelos trabalhos acadêmicos dos historiadores especialmente sobre Palmares (sem esquecer que Edison Carneiro (1946) também dedicou na sua obra um livro ao em-

blemático quilombo) ainda que, com a exceção de Clóvis Moura (1981), não impactam o imaginário nem conseguem sair dos limites do mundo acadêmico. As etnografias e laudos que dão conta da diversidade cultural dos quilombos ao longo do território brasileiro sustentam a dimensão sócio-antropológica de quilombo com base jurídica constitucional a partir do artigo 68. Mas o futuro, o horizonte é a terceira dimensão filosófica e mitopoética de quilombo, produzida pelo pensamento de muitos homens e mulher o qual as três obras desse texto - acredito que - representam.

Para além da militância racial, tais obras fazem parte, a meu ver, dos cantos épicos da descolonização e liberdade para o continente, para a nossa América Latina ou *Nuestra América* no dizer de José Martí, que busca se produzir a si mesma, superando a colonialidade do poder, percebendo a necessidade de produzirmos símbolos para a descolonização e a liberdade, símbolos que nos contêm e nos ajudem a resolver a dor colonial dos violentos processos da escravidão, conquista e colonização.

Na época da pesquisa em Pombal, uma vizinha da localidade mais próxima da comunidade, vinculada ao poder político municipal, alarmada pela presença da nossa equipe que se prolongava no tempo e perante os esforços de organização da Associação de Moradores, disse que os pombalinos estavam buscando serem reconhecidos como “descendentes de Colombo”! Não casualmente foi o que compreendeu e conseguiu reproduzir foneticamente ao se deparar com a expressão “remanescente de quilombo”, mas no sentido totalmente antagônico porque a descendência de Colombo, como muitos projetos políticos ainda hoje pretendem, só reafirmam a rêmora colonial; enquanto a remanescente de quilombo possibilita o reconhecimento dos direitos fundiários e simbólicos: esse ser escravizado também se “aquilombou”, essa dignidade constitui um verdadeiro antídoto à dor colonial.

Entre os primeiros laudos publicados, encontra-se o *Quilombo do Rio das Rãs*, dos antropólogos Adolfo Neves de Oliveira e Siglia Zambrotti Doria, com a organização de José Jorge de Carvalho, quem fez o prólogo aos documentos contidos no laudo (dados etnográficos da comunidade e reflexões sobre as práticas periciais) com um capítulo dedicado à experiência histórica dos quilombos nas Américas e no Brasil. Tem sido pouco habitual, lamentavelmente, a contextualização nas Américas para a compreensão dos quilombos no Brasil. Os *palenques*, os homens e mulheres *maroons*, as comunidades *cimarronas* e os *cumbes*, consti-

tuem experiências de liberdade semelhantes frente ao mesmo sistema opressor, de resistência à escravidão para além das fronteiras de cada estado-nação. Elas abrem a perspectiva em relação à conhecida história do cativo negro nas Américas: necessitamos narrar a negada história da rebelião contra esse regime, já que “moldaram profunda e definitivamente, até os dias atuais, o perfil ideológico, cultural e psicossocial de todos os países das Américas negras” (CARVALHO, 1996:14).

Acredito que a intenção de Carvalho, nesse capítulo, é reunir alguns dos mitos mais importantes surgidos na resistência escrava no Novo Mundo – como a narrativa histórica e mitopoiética sobre *Nanny*, rainha dos quilombos, heroína nacional da Jamaica, já abordada por Lélia González (GONZÁLEZ, 1988) – com o fim de sublinhar esses atos de heroísmo e construir uma narrativa contra-hegemônica. Os relatos canônicos apenas dedicam aos africanos o papel de seres que foram escravizados, tornados mercadorias, em contraposição aos indígenas que teriam resistido dignamente, escolhendo até a morte antes de se submeter à escravidão. Perante esse lugar subalternamente indigno, por aceitar a condição da escravidão ou a mansidão doméstica de servidor do lar, assim como o caráter traiçoeiro daqueles que serviram aos senhores traindo aos seus como capitães-do-mato ou feitores, o mapa mítico, traçado por Carvalho, consegue realçar como contraponto o caráter heróico da resistência. Essa escolha não o impede de reconhecer que nas sagas das lutas dos escravizados houve também fracassos, perseguições, retrações, armistícios, traições.

Carvalho reivindica o caráter heróico dos quilombos, questionado por algumas tendências historiográficas pelas ambiguidades frequentemente presentes nas negociações de quilombolas com a sociedade dominante. Argumenta que embora tais ambiguidades tenham existido, torna-se necessário recuperar as “trajetórias libertárias” dos quilombolas e o heroísmo de resistirem à crueldade da escravidão, de terem tido a coragem de fugir e sobreviver e, sobretudo, a capacidade de construção comunitária. Para Carvalho, muitos quilombos hoje são herança de uma vida realmente comunitária, onde há posse coletiva da terra, uma relação integrada com o meio ambiente; emblemas de comunidades como uma utopia de liberdade, fraternidade e autonomia (CARVALHO, 1997:158).

Finalizando essa introdução, compartilho uma questão paradoxal: na Argentina, meu país de origem, o termo “quilombo” é utilizado vulgarmente com um sentido profundamente

pejorativo, associado historicamente aos bordéis. Atualmente se utiliza como sinônimo de caos ou bagunça; o que possibilita que para alguns jovens seja positivo no sentido de rebeldia: “armó quilombo”, “es un quilombero”. Particularmente, vivo essa tensão semântica dentro de mim, e me parece ser emblemática, com respeito ao significante tabu, ainda mais do que vazio, que tem sido a herança africana no meu país (ANDREWS, 1990). Então, quilombo é uma chave mestra que nos ajuda a transitar pelos séculos da história da região e nos possibilita pensá-la em novas perspectivas e nos produzirmos em novas claves simbólicas, como tem nos legado os pensadores de *Nuestramérica*, entre eles as vozes dessas três obras que abordaremos.

### **1 ABDIAS DO NASCIMENTO: DO *QUILOMBO* QUE CONTAVA O “TEN” (TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO) AO *QUILOMBISMO***

Os Movimentos Negros no Brasil reconhecem o Abdias do Nascimento inequivocamente como um referente maior, um nome axial, uma figura paradigmática. O fazer artístico, a produção de palavra, no caso o fazer teatral, tem sido o espaço inaugural da tarefa de Nascimento como ativista político e liderança: o Teatro Experimental do Negro (TEN) criado e dirigido por Abdias de Nascimento, em 1944. Christine Douxami, tal como outros(as) estudiosos(as) do assunto, coloca o empreendimento de Abdias do Nascimento, o TEN, como pioneiro e inaugurador de um espaço que formou os primeiros atores/atrizes e autores negros do teatro brasileiro (DOUXAMI, 2001:313-363).

Anos mais tarde, em 1980, Nascimento formula sua proposta de *quilombismo* que constitui o ápice de um projeto que começara com a primeira importante realização pública da sua obra, o Teatro Experimental do Negro, a partir de uma radical proposta de ocupação do espaço cênico, o teatro ocidental. Proponho-me a entender que sentidos de quilombo -como épica da liberdade - estão embutidos nessas realizações, desde a criação do TEN até a formulação de uma proposta política – para toda a sociedade – inspirada no espírito libertário dos quilombos. Acredito que a obra de Nascimento pode fornecer pistas, não apenas para a realização de um teatro negro no Brasil, mas como marco de referência que possibilite a discussão e a formulação de propostas para a área da performance, especialmente no contexto da espetacularização das artes performáticas, negras, no Brasil.

Ao publicar em 1960 uma coletânea com a produção dramaturgica do TEN, os *Dramas para Negros* (composta por três autores negros e autores brancos como Augusto Boal e Nelson Rodrigues), Nascimento escreve um “Prólogo para Brancos”. Nesse prólogo, ele organiza uma exposição que constitui o que hoje entenderíamos por uma aula de estudos da performance, na qual relativiza o conceito de teatro com as ferramentas conceituais da época, obviamente. O prólogo tem um caráter de vanguarda até hoje, acredito, pelo leque temático aberto, que vai desde as “raízes da dramática negro-brasileira” até o “teatro africano” entendido como “o mundo da literatura sem letras”, no dizer do estudioso cubano Fernando Ortiz, citado por Nascimento. Esse é o mundo que o autor remete aos vários tipos de narradores africanos, entre eles, o *griot*. O leque temático segue com o “teatro negro brasileiro” e o “teatro africano” onde são consideradas práticas que hoje chamaríamos performáticas até a produção de cena da época, o “teatro afro-francês”, “teatro afro-cubano” e “teatro afro-norte-americano”.

A narrativa que já hoje constitui o mito fundacional do TEN, narrada pelo próprio Nascimento (1968) e também pelo seu colega Efraim Tomás Bó (NASCIMENTO, 1966), conta que em Lima, Peru, em 1941, assistiram a uma montagem de *O Imperador Jones* de Eugene O’Neill. Nascimento teve um profundo impacto emocional ao ver um ator branco pintado de negro. Essa situação motivou sua decisão imediata de abrir no Brasil um espaço de trabalho para atores negros: o TEN, que saiu à luz com a estréia dessa mesma peça, com um ator negro como protagonista, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, na época capital federal do país. Douxami afirma que Abdias do Nascimento conseguiu estreiar nesse emblemático espaço porque o denunciou como “fortaleza do racismo” num encontro da classe teatral com o então presidente Getúlio Vargas (DOUXAMI, 2001:318). A própria arquitetura do Teatro Municipal, um faustoso prédio com colunas com os nomes de Verdi e Goethe, e sua localização no centro da cidade junto ao Museu Nacional de Belas Artes e à Biblioteca Nacional, denota, com transparência, o lugar reservado ao teatro – no seu mais estrito senso de forma europeia, com Grécia como mito de origem – no aparato cultural de constituição do país como nação.

Para compreender a relevância da criação do TEN, pode-se recorrer aos estudos de Miriam Garcia Mendes (1993) que argumenta que a personagem negra no teatro brasileiro do século XIX desde a criação de um teatro nacional (1838) até a abolição (1888), tem um lugar degradado e paródico; assim como para o período de 1889 a 1945 a autora chama o negro de *persona non grata* do teatro brasileiro. Seguidamente, analisa a fundação do TEN e o toma

como “parâmetro para o estudo” embora realize algumas considerações críticas, sobretudo pelo que considera como uma experiência sem continuidade, posicionamento este discutido por outros autores como Douxami (2001). A Fundação Nacional de Artes Cênicas publicou, em 1988, uma edição especial dedicada ao TEN em que é reivindicado como um espaço de construção de cidadania.

O próprio Nascimento conta que quando o TEN institui, após a sua criação, os cursos de teatro, a maioria dos inscritos era analfabeta. Nascimento lembra que, então, instituíram um curso de alfabetização e outro de iniciação a “cultura geral” lecionado por Agnaldo Camargo, que era advogado e foi o ator que protagonizou *Imperador Jones*. As duas grandes damas negras da cena brasileira que se formaram no TEN, Ruth de Souza e Lea Garcia, confirmam essa informação e lembram, em textos publicados nessa coletânea, das próprias experiências. Ruth de Souza conta: “trabalhávamos durante o dia e ensaiávamos à noite. Havia gente de todo o tipo – estudantes, empregadas domésticas – e era muito bonito ver toda aquela gente tão interessada”. Ambas as atrizes contam que nenhum deles, nem Nascimento, tinham estudado teatro, mas que Nascimento buscava profissionais que contribuíssem à formação dos atores. Lea Garcia considera que a partir do TEN “começávamos a adquirir consciência negra através do trabalho para o que Nascimento a ‘despertava’.” Segundo a atriz, a exclusão do negro da cena foi uma realidade na sua trajetória e exemplifica que na época, 1988, estava realizando sua 6ª novela como “escrava, já que os atores negros eram convocados apenas para novelas de época, nas quais os quilombolas, se apareciam, o faziam no papel de criminosos fujões”; ou, como continua Lea Garcia, “restando apenas os papéis de doméstica, empregado, prostituta e bandido” (MULLER, 1988:125;136-137).

Essa busca de melhorar as condições de vida para a população negra, a promoção de cidadania e mobilidade social, assim como a ocupação do palco do teatro acredito que outorga ao TEN a dimensão épica e mítica de quilombo, no sentido de tentar superar a condição da escravidão. Não casualmente, Nascimento batizou o primeiro órgão de difusão de suas idéias, o jornal publicado entre 1948 e 1950, como *Quilombo*. Muitos anos depois, em 1980, Abdias no Nascimento publica, no Brasil, *O Quilombismo*, composto de seis “documentos” que são estudos publicados anteriormente fora do Brasil; o último é dedicado aos seus “irmãos negros no Brasil” e nele o pensador desenvolve o conceito de quilombismo como um “emergente do

processo histórico cultural” da presença da população negra no Brasil (NASCIMENTO, 1980:245).

*O Quilombismo* lança uma proposta inspirada nos quilombos históricos compreendidos como espaços comunitários que, além de resgatar sua liberdade e dignidade através da fuga do cativeiro, se dedicam à organização de uma sociedade livre. Assim, para Abdias do Nascimento, quilombo supõe formas associativas que tanto podem estar localizadas no meio de “florestas” de difícil acesso – o que facilitava sua defesa e organização econômico-social própria – como também podem assumir modelos de organização permitidos ou tolerados pela ordem hegemônica com finalidades religiosas, recreativas, esportivas, culturais ou de auxílio mútuo. Segundo o autor, todas elas tiveram e tem uma importante função social na continuidade da cultura africana, o que leva Nascimento a compreendê-los como “genuínos focos de resistência cultural”. Desse modo, a rede de associações, terreiros, centros, irmandades, confrarias, grêmios, tendas, afoxés, escolas de samba, gafieiras foram e são “quilombos legalizados pela sociedade dominante” (NASCIMENTO, 1980:255-257).

Segundo o autor, tanto os quilombos permitidos como os “ilegais” constituem uma única afirmação humana, cultural e étnico-racial perante a constituição do Brasil como estado-nação. A essa “práxis afro-brasileira”, a esse complexo de associações, Nascimento denomina *Quilombismo*. O autor frisa o valor dinâmico na estratégia e na tática de sobrevivência das comunidades de origem africana e destaca seu apelo psicossocial, cujas raízes estão entranhadas na história, cultura e vivência dos afro-brasileiros. O autor cita a historiadora Beatriz Nascimento, importante voz na década de 1980, para quem o quilombo teve um papel fundamental na consciência histórica dos negros.

Acredito importante compreender o TEN como projeto ético-estético nos termos de Abdias do Nascimento (1961) além de sociorracial: esse duplo pertencimento está manifesto no texto escrito em 1966, em que Nascimento cita tanto o sociólogo Florestan Fernandes, quanto o dramaturgo e teórico Bertolt Brecht. Do primeiro reivindica que, após a abolição, manteve-se inalterada a estrutura econômica e social que excluiu o negro liberto, o que o autor chama da continuidade de uma “escravidão espiritual”, e do dramaturgo alemão reivindica o “distanciamento” como estratégia teatral, argumentando ser um recurso propício para a “transformação qualitativa da interação social branca e negra”. Assim nasce o TEN com vocação de cena:

“não interessava ao TEN aumentar o número de monografias” e sim atuar com uma profunda convicção no papel transformador das artes (NASCIMENTO, 1966:123).

Em 2003 foram lançados, em edição fac-similar, os jornais *Quilombo: Vida, problema e aspirações do Negro*, publicados com a direção de Abdias do Nascimento de dezembro de 1948 a julho de 1950, em plena atividade do TEN. Essa possivelmente foi a primeira vez que, ultrapassando as barreiras da historiografia, o termo “quilombo” virava um conceito de afirmação, capaz de fazer um contraponto ao conceito de escravo. No editorial, Nascimento cita Caio Prado Junior: “o negro ganhou sua liberdade não por filantropia ou bondade dos brancos, mas por sua própria luta e pela insubsistência do sistema escravocrata” (NASCIMENTO, 2003:19). Não surpreende que o criador do TEN tenha oferecido em destaque principal da primeira página da primeira edição uma matéria chamada “Há preconceito de cor no teatro?” com uma entrevista ao dramaturgo Nelson Rodrigues, que já tinha escrito, a pedido do TEN, a peça *Anjo Negro* (RODRIGUES, 1981).

Resulta inexplicável que, ainda hoje, em alguns âmbitos do meio teatral leia-se a peça olvidando que a questão racial é o eixo central do drama. Nelson Rodrigues foi consultado a respeito do motivo ao qual atribuía o afastamento do negro ou mestiço dos palcos brasileiros. Rodrigues respondeu que tinha certeza se tratar de uma “pura e simples questão de desprezo”, fazendo alusão ao “branco pintado”, o recurso de pintar um ator branco de negro. Rodrigues reivindicava o TEN como um espaço para os atores negros e já denunciava o modelo que ainda é vigente hoje, especialmente na teledramaturgia no Brasil – embora haja alguns escassos sinais de mudanças –, que relega a atores negros os papéis de carregadores de bandeja ou “moleques gaiatos”. Para Rodrigues, subestimava-se “a capacidade emocional do negro, o seu ímpeto dramático, a sua força lírica e tudo que ele possa ter de sentimento trágico”, e o autor também chamava atenção para a necessidade de que alguma dramaturgia conseguisse “transformar o negro em herói” (NASCIMENTO, 2003:19).

Escrever sobre o TEN e sobre o fundamental papel das Artes na trajetória de Abdias do Nascimento demandaria um fôlego que extrapola os objetivos desse texto. Contudo, gostaria de destacar um aspecto do trabalho do TEN que acredito não ter recebido ainda os estudos e consideração que merece que é a experiência de Psicodrama desenvolvida pelo sociólogo Guerreiro Ramos. Resulta ainda hoje uma atitude de vanguarda por parte do parceiro e colega

de Nascimento a abertura do Seminário de Grupoterapia, realizando experiências psicodramáticas para o “estudo e terapêutica das tensões emocionais do negro” (NASCIMENTO, 1966), experiência que abriu os primeiros passos do Psicodrama no Brasil.

Essa prática estava profundamente vinculada ao projeto ético-estético do TEN: “almejam a transformação da realidade adversa sem o recurso da truculência, sem a radicalização do ódio” diz Guerreiro Ramos, e segue: “um dia a Negritude não terá mais razão de existência: morrerá para ceder lugar a outro tipo de relações humanas”. Porém, conclui, enquanto isso não acontecer, a Negritude terá que continuar ativa para dar alternativa à população negra, enquanto ela seja apenas “mero objeto de versões de cuja elaboração não participa” (NASCIMENTO, 1966:82-83). Guerreiro Ramos toma como ponto de partida o pensamento e a prática do criador do psicodrama, Jacob Levi Moreno, e expõe, nas matérias publicadas em edições do *Quilombo*, os princípios dessa prática.

Guerreiro Ramos foi um entusiasmado parceiro de Abdias do Nascimento, embora ele mesmo manifeste que durante os primeiros anos não conseguisse entender sua proposta. Só mais tarde conseguiu “enxergar a intuição” de Nascimento e decide se tornar um aliado (NASCIMENTO, 1966: 82-83). Guerreiro Ramos percebia, naquele tempo, que em apenas sessenta anos de liberdade a população negra estava afetada psicologicamente, que essa população precisava aprender os estilos das “classes dominantes”. Para Guerreiro Ramos, o TEN era um campo de polarização psicológica e por isso se propôs a coordenar práticas de Sociodrama e Psicodrama no “Seminário de Grupoterapia do Instituto Nacional do Negro”. Vários de seus artigos no *Quilombo* relatam algumas situações do funcionamento desse seminário em que se evidencia que o racismo era abordado a partir de múltiplas perspectivas, como a dificuldade empregatícia e as relações inter-raciais.

Guerreiro Ramos reconhecia que a população negra tinha se organizado através de formas tradicionais como os terreiros, escolas de samba, porém considerava que esses espaços não passavam de “sobrevivências” prendidas nas matrizes culturais africanas. Não há dúvida de que esse posicionamento, ainda nessa época, era altamente questionável à luz dos estudos de folcloristas e antropólogos. Contudo, os estudos destes, embora legitimassem estética e culturalmente as práticas tradicionais, não conseguiam ultrapassar a barreira tantas vezes denunciada por Nascimento de ver “o negro como objeto de estudos”, incorporando suas práti-

cas à cultura nacional, retificando o *status quo*, sem promover nenhum tipo de transformação social. Apesar desse aspecto evolucionista e eurocêntrico das idéias de Guerreiro Ramos, parece-me que seu labor é reivindicável quando compreende e colabora com Nascimento para que a população negra conheça os estilos de comportamento da classe média e da sociedade brasileira a fim de alcançar a mobilidade social. “O sociodrama é, precisamente, um método de eliminação de preconceito, ou de estereótipos, que objetiva libertar a consciência do indivíduo da pressão social” (NASCIMENTO, 2003:91).

O interesse aqui é apenas sublinhar que há mais de cinquenta anos Abdias do Nascimento e seu colaborador Guerreiro Ramos, nas páginas do *Quilombo* e nas práticas do TEN, frisavam a necessidade de aberturas de espaços de práticas concretas onde esses homens e mulheres tivessem voz, pudessem ouvir e reconhecer suas vozes, vozes essas compreendidas a partir da dimensão psicossocial desde a noção de corpo do Psicodrama, pioneira para a época. Acredito que essa dimensão de teatro aplicado, inclusive apesar do trabalho de Augusto Boal ser conhecida e reconhecida internacionalmente, ainda não conta com profissionais e espaços de trabalho suficientes para as necessidades da sociedade brasileira.

Obviamente, não cheguei a ver o TEN em cena e desconheço se existem filmagens e o encontro com as edições dos jornais *Quilombo* foram uma leitura; mas a voz do TEN vibra e está viva toda vez que um grupo de atores faz alguma leitura dramática ou monta algumas das suas peças, ou ainda quando novos grupos do teatro negro como o vigoroso Bando de Teatro Olodum da Bahia ou a Cia dos Comuns, entre outros, tomam o legado e produzem criativa e corajosamente os novos aquilombamentos que os novos tempos demandam.

## 2 BEATRIZ NASCIMENTO: UMA MULHER EM BUSCA DO QUILOMBO

Beatriz Nascimento realizou, junto com a cineasta Raquel Gerber, um filme longa metragem, estreado em 1989 após longos anos de pesquisa e trabalho, chamado *Óri* que constitui o testamento de Beatriz Nascimento, mulher negra e nordestina, militante do movimento social negro, pesquisadora, historiadora de formação: suas reflexões filosóficas e sua capacidade poética constituem um todo inextricável. O valor documental do filme é indiscutível e inclusive seu valor histórico, como das cenas da Quinzena do Negro na USP em 1977 do Movimento Negro, ou das performances negras na cidade de São Paulo, como a escola de samba, o

baile *funk*. Mas o objetivo do filme é outro, não apenas documentar. Mergulhamos nesses espaços acompanhadas(os) pelo olhar e a voz de Beatriz Nascimento, e o mérito de Gerber foi ter registrado essa voz e esse olhar no turbilhão da produção de um pensamento feminino que busca se compreender e oferecer vias de compreensão. Como Beatriz Nascimento faleceu ainda nova, acredito que seja esse filme o documento fundamental do seu trabalho, do seu pensamento.

Não tinha sido editado ainda, na época em que assistimos ao filme, o sensível estudo de Alex Ratts sobre obra e trajetória de Beatriz, e mesmo desconhecendo os textos que ela tinha publicado fundamentalmente em meios jornalísticos, é que Ratts os organiza como anexos no livro. Lendo esses textos, percebo que a palavra escrita de Beatriz buscar comunicar, acadêmica e politicamente, o que a voz dela no filme vai costurando e tecendo. Sua voz íntima e cálida compartilha, com coragem e confiança no espectador-ouvinte, os meandros criativos do seu pensamento. Os textos confirmam que *Óri* é o périplo de uma mulher em busca de si mesma, uma mulher produzindo sua identidade, que passou duas décadas tecendo o quilombo como “símbolo”, como “sede interior e exterior” (RATTS, 2007:123-4).

Beatriz Nascimento assume a voz narradora e poética no filme, vai tecendo suas reflexões, suas percepções desses múltiplos locais pelos quais “viaja”. Sua voz não ilustra nem explica; é uma cálida e íntima voz que vai compartilhando o processo de criação do pensamento e, sem receios e pudores, vai revelando como esses pensamentos se elaboram, a partir do que sente, do que vê, do que vive, do que viveu. A grande protagonista do filme é a sua voz. Tomamos contato com a sua imagem poucas vezes (apenas através do mencionado evento da USP ou em algumas fotos antigas da sua infância e juventude) pois é com a sua voz que Beatriz decide compartilhar com seus ouvintes-espectadores, para deixar testemunho do que ela fez consigo mesma ou, para usar uma expressão da também militante negra brasileira Lélia Gonzalez, de como ela veio a se tornar uma mulher negra no Brasil. É sua voz pausada e seu tom íntimo e confessional que nos aproximam dela mesma.

Com imagens aéreas das ondas do Atlântico, em plano zenital, a narradora vai-nos abrindo, com a sua voz, seu mundo numa espiral: desde a sua percepção cósmica até o seu aqui-agora político. Na relação de dois hemisférios entrando em colisão, Beatriz Nascimento fala da África Negra desconhecida que “busca se conhecer através do encontro com quem está

chegando”, e essa África desconhecida não é senão ela mesma. A primeira imagem da África é a emblemática: a “porta do nunca mais” da ilha de Gorée, no Senegal, local de onde foram deportados milhões de homens e mulheres: africanos, negros, escravizados para as Américas.

A opção de Beatriz Nascimento não é pelo retorno a essa África e o projeto de *Ôrí* fica explícito: a experiência do exílio pressupõe uma perda de imagem e a aventura da narradora é a busca dessa imagem. Imediatamente, em mais uma das tantas ágeis mudanças de imagem que Gerber realiza, em sintonia com o pensamento de Beatriz Nascimento, chocamos com a cidade de São Paulo do século XX: violência policial, denúncias de ato de racismo e a dimensão de resistência em um baile *funk* e em um salão afro; a narradora diz: “é preciso rosto, é preciso corpo”.

Beatriz Nascimento entra, sem receios nem temores, numa reivindicação do quilombo como produção de liberdade no sentido de uma continuidade cultural com a África – e não apenas um reservatório do passado como na visão dos historiadores –, continuidade de criação e recriação mitopoética. Não está em jogo o rigor de uma verdade histórica, mas antes um outorgar sentido; não estão em jogo as memórias da historiografia, mas uma consciência histórica no sentido de uma reconstrução mítica da memória. A partir desse ponto de vista é que se compreende o contraponto entre as imagens do país Dogon, na África, com uma escola de samba que tomou aos Dogon como tema e enredo de carnaval no Brasil; compreendem-se as imagens de uma das primeiras celebrações do Dia da Consciência Negra como data de comemoração a Zumbi dos Palmares, alternativa ao treze de maio; as ruas de São Paulo em continuidade com as imagens da Serra da Barriga, a região arqueológica de Palmares. Imagens que atravessam a floresta, o estar em fuga, migrante, em busca de território; o “estado rebelde de quilombo”, no dizer de Beatriz Nascimento: o “quilombo que surge de um homem que reconhece que não é propriedade de outro”. Para a narradora, o Brasil abandonado por um Portugal colonizado por Espanha, vira pai de si mesmo em Palmares.

A busca de Beatriz Nascimento não é um mero exercício intelectual e, mais uma vez, ela se coloca a si mesma no centro da cena: imagens próprias, da Beatriz sem rosto, do seu não-corpo, ao formar-se vestindo uma beca e fotos de sua primeira comunhão, com um branco e pomposo traje: “toda a minha vida foi me separar disso”, confessa sua voz. Contudo, a sua atitude vocal alarga os sentidos e a tarefa “foi”, mas continua. A Beatriz atlântica, históri-

ca, a das encruzilhadas, se pronuncia mais uma vez: “Deus para mim foi sempre uma busca”, e as imagens agora são a de uma missa católica num terreiro de Candomblé. A narradora está interessada nas encruzilhadas e nos contrapontos: imagens de terreiro de Candomblé e imagens do baile *funk* (não do *funk carioca*, mas dos bailes atualmente conhecidos como “bailes black”) ao som da banda Black Rio, em São Paulo, 1980: “entre luzes e som encontro meu corpo aqui”, diz a narradora.

A fala de uma mãe de santo explica o *ôrí*, conceito central do Candomblé para o ritual de incorporação de um membro ao culto; significa “fazer a cabeça”, a iniciação a um novo estado de vida, de uma cabeça que se completa nas dimensões do passado, do presente e do futuro; aí explica a escolha do título do filme. A partir do corpo-memória, Beatriz vai ao resgate da dor desse corpo sócio-histórico, da presença da escravidão e do cativo no corpo de hoje, e como ela disse “o desejo de não tê-los vivido”. Nessa busca não há apenas dor, mas encontro: “o quilombo mítico que minhas mãos tentam alcançar”. O desdobramento desse território tem imagens do Jimmy Cliff no Brasil, fazendo *ska* junto a Gilberto Gil, imagens de discussões e conflitos da militância entre a necessidade de unidade e a realidade da diversidade.

Nesse múltiplo e complexo território vemos emergir pensamento: a árdua construção do comunitário, o quilombo como questão vinculada ao poder, à consciência negra como uma forma de “assumir o conflito e não jogar o ódio da dor de ser discriminado contra si mesmo” como afirma o poeta Cuti, registrado no filme. Por isso, para Beatriz Nascimento, quilombo é núcleo simbólico para construção do corpo comunitário, do corpo físico como memória, do corpo-cabeça como sistema de pensamento. E, extremamente próxima do pensamento de Abdias do Nascimento, os sistemas mítico-simbólicos – os terreiros, as escolas de samba e tantos outros – são entendidos como quilombos “no sentido de nações territoriais míticas pessoais”.

O filme é o pensamento mítico-histórico de Beatriz Nascimento, desde a concreta experiência de uma mulher negra, nordestina, sergipana, migrante para a grande cidade do Rio de Janeiro. O filme é a busca do seu corpo desde o seu próprio corpo, sua autoconstrução, suas referências escolhidas. O quilombo é uma história e é um território simbólico em permanente construção, “da luta de libertação do negro, da luta de libertação de si próprio, da luta de libertação do termo negro”. “É preciso haver um mito, é preciso haver um herói, é preciso

saber as falhas do mito e do herói para crescer”, ouvimos da narradora, vemos imagens da divindade Ogum em um terreiro e imagens de Abdias do Nascimento com outros militantes de América Latina, em um congresso.<sup>2</sup>

A narradora chega ao fim: durante o tempo que ouvimos seu chamado, na sua voz quase uma prece, soa uma bela música de Naná Vasconcelos; imagens de porta-bandeiras, das filhas de Santo de Iemanjá no mar, das baianas das escolas de samba. A busca do feminino se vincula à dimensão cósmica – a terra como Ilê (casa sagrada), a energia da terra captada pelo corpo. Imagens de guerras, da bomba atômica, a terra ameaçada: “à terra foi dado um novo ciclo de vida, mulher do planeta mulher, terra mãe atômica de um corpo celestial”. A narradora faz dizer a historiadora: “a história que eu idealizo é uma história continente, como as paredes de um útero”. Rostos de mulheres negras, no Brasil, na África; saias rodando, baianas rodando, porta-bandeiras rodando. Sinto a dimensão do sentido da vida vinculada à terra que o seu *Ôrí* despertou. Nanã, a terra, doadora da vida, vida que devolve à terra o que de lá saiu, assim como a busca da sua própria palavra: “eu queria falar da lua, mas eu não sou silenciosa e plena de luz como só ela sabe ser”. Mas na sua voz de mulher, a narradora Beatriz Nascimento consegue a luz da poesia, por isso me permito transcrever o trecho final da obra da voz como um texto poético:

Para ti,  
comandante das armas de Palmares,  
filho, irmão, pai de uma nação,  
o que nos deste?  
Uma lenda?  
Uma história?  
Um destino?

Ó rei de Angola Jaga,  
último guerreiro palmar  
eu o vi, Zumbi,  
nos passos e nas migrações diversas de teus descendentes,  
te vi adolescente sem cabeça,  
sem rosto,  
com os dedos da história,  
eu te vi uma mulher em busca de um *Ôrí*.

Te verei vagando,  
ó estrela meiga,

---

<sup>2</sup> O 3ro. Congresso da Cultura Negra nas Américas, São Paulo, 1982.

ó luz que ainda eu tenho no meu coração,  
na minha palma da mão.  
Desde aqui eu te espero na minha esperança, no tempo que há de vir.

### 3 MILTON NASCIMENTO: UM CANTOR DA MISSA DOS QUILOMBOS

A *Missa dos Quilombos*,<sup>3</sup> composta pelos poetas Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra com música de Milton Nascimento, gravada em 1982, foi a nossa primeira porta de entrada para perceber essa dimensão mítica do quilombo. Por causa da distribuição internacional das companhias discográficas, conheci esse disco ainda na década de 1980 em Buenos Aires. Na saída da ditadura, os nomes de Dom Pedro Casaldáliga, Dom Helder Câmara, assim como os livros de Leonardo Boff, de Frei Betto e do próprio Paulo Freire apontavam, para a minha geração, outra forma de compreender a dimensão cristã, apontavam caminhos para a América.

A *Missa dos Quilombos* foi celebrada pela primeira vez em 1981, a céu aberto, na mesma praça da cidade de Recife onde foi exposta a cabeça de Zumbi dos Palmares. Foi celebrada por Dom José Maria Pires, Arcebispo de João Pessoa, conhecido por alguns como Dom Pelé e reivindicado como Dom Zumbi. Dom José Maria escreve uma carta “aos seus irmãos pretos” no encarte do disco, os convoca a recolher os frutos do sangue do Zumbi, dos mártires negros. Nessa longa carta questiona sua própria igreja, chama atenção para o racismo, reivindica os Orixás, as Irmandades de Senhora do Rosário, a rebelião quilombola, a força não só da resistência, mas da construção comunitária.

Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra já tinham composto com o músico argentino Martin Coplas, três anos antes, a *Missa da Terra Sem Males* com o propósito de pedido de perdão aos povos indígenas pelo processo de evangelização colonial. Inscrita na mesma saga, os poetas convocam o músico Milton Nascimento para a composição de uma nova missa, animada por um pedido de perdão aos povos negros pela convivência da Igreja Católica com a escravidão. Sabemos que Dom Pedro escolheu Milton Nascimento para musicalizar a obra. Pedro Tierra

---

<sup>3</sup> Original gravado ao vivo na Igreja de N.S. Mãe dos Homens, Caraça, MG, em março de 1982. Reeditado em CD (NASCIMENTO, CASALDÁLIGA, TIERRA 1995). Não se aborda nesse texto a versão teatral produzida por Luis Fernando Lobo e a Cia Ensaio Aberto em 2002, inclusive por diferirmos profundamente na compreensão da obra, já que a montagem que descaracterizou o sentido sagrado da Missa como celebração foi produzida compreendendo a Missa como uma obra que aborda “a exclusão social na sociedade moderna” se afastando do sentido primeiro do quilombo e da explícita homenagem à negritude que tem a obra.

conta que partiu em sua busca e que, quando o achou, descobriu que Milton também estava à procura de Dom Pedro. Acreditamos que a obra artística, que a *Missa* constitui, vibra em uma sintonia de afinidade com os Congados de Minas Gerais dos quais Milton Nascimento muito aprendeu, mas que, ao que parece, nem sempre reconheceu. Em ocasião de um encontro em 2000,<sup>4</sup> os congadeiros protestaram por músicas tradicionais que teriam aparecido como de autoria de Milton Nascimento quando, segundo eles, são das comunidades. Ainda assim, acredito que a contribuição musical de Nascimento como cantor e compositor é basilar, seu canto outorga uma dimensão poética à obra que, certamente, sem ele não seria a mesma.

A respeito do pedido de perdão, em palavras de Dom Pedro Casaldáliga: “para escândalo de muitos fariseus e para o alívio de muitos arrependidos, a *Missa dos Quilombos* confessa, diante de Deus e da História, essa máxima culpa cristã”. No entanto, essa confissão não é admitida oficialmente pela Igreja e acarreta mais tarde a proibição da *Missa* pelo Vaticano, o que motivou algumas apresentações sem celebração, nem consagração do pão.

Acredito que a *Missa dos Quilombos* é uma obra emblemática para delinear um mapa possível da abordagem mítico-filosófica de quilombo; estimo que se trata de uma potente obra artística com relevância política e forte teor espiritual. É uma produção inter-racial: a voz de um poeta branco de origem europeia, bispo amazônico da Igreja Católica que também garante na obra sua estrutura litúrgica, a voz do outro poeta, brasileiro do Tocantins e a voz cantora de Milton Nascimento, músico negro de Minas Gerais. A obra se inscreve nas produções da Teologia da Libertação, teologia latino-americana da qual Dom Pedro Casaldáliga é um importante representante e que, através das CEBs, Comunidades Eclesiásticas de Base, gerou no Brasil um dos mais importantes movimentos sociais, o Movimento dos Trabalhadores e Trabalhadoras Rurais Sem Terra, MST. Contudo, acredito que a temperatura artística e, ao mesmo tempo, a relevância místico-espiritual da obra, não ficaram diluídas nem no discurso histórico, nem no apelo político, como aconteceu, às vezes, à própria Teologia da Libertação, segundo seus críticos.

A *Missa dos Quilombos*, assim como a *Missa da Terra sem Males*, pretendem compreender as mazelas do Novo Mundo desde seus alicerces civilizatórios. Dom Pedro Casaldáliga,

---

<sup>4</sup> Encontro Internacional de Etnomusicologia: Músicas Africanas e Indígenas em 500 anos (EM/UFMG), Belo Horizonte, 2000.

nascido na Catalunha, optou por não mais pisar na terra europeia e, ao pedir perdão em nome de todos os homens e mulheres brancos cristãos, acredito que retomou a tarefa de Bartolomé de las Casas. Como em toda Missa, sobre a *Missa dos Quilombos* diz Casaldáliga: “é pascal: celebra a Morte e a Ressurreição do Povo Negro, na Morte e Ressurreição do Cristo”. E esse é o sentido outorgado ao quilombo: ressurreição como vitória sobre a morte, como superação da escravidão. Acredito que a *Missa* vibra na sintonia da magnânima leitura que os afro-norte-americanos realizam do Antigo Testamento bíblico: a opressão e subjugação do povo de Israel, por parte dos faraós egípcios, como via para cantar e narrar a sua própria opressão e condição de escravos. Uma das escolas de poesia vocal e canto, mais maravilhosas do mundo, os *gospels* e *Negro spirituals* surgem nas encruzilhadas dessa experiência colonial.

Assim como se propôs a Teologia da Libertação ao ler a vida, paixão e ressurreição de Jesus de Nazaré *desde* a experiência dos oprimidos da América Latina, a *Missa* abre a celebração com a perspectiva redentora de um *Quilombo-Páscoa*, de um povo que com a experiência histórica de ter feito Palmares, poderá fazer um Palmares pascal:

Em nome de Deus de todos os nomes,  
Javé,  
Obatalá,  
Olorum,  
Oió.

Em nome de Deus que a todos os homens  
nos faz da ternura e do pó.

Em nome do Pai, que fez toda carne,  
a preta e a branca  
vermelhas no sangue.

Em nome do Filho, Jesus nosso irmão,  
que nasceu moreno  
da raça de Abraão.

Em nome do Espírito Santo,  
bandeira do canto  
do negro folião.

Em nome do Deus verdadeiro  
que amou-nos primeiro  
sem dividição.

Em nome dos Três  
que são um Deus só,  
Aquele que era,  
que é,  
que será.

Em nome do Povo que espera,  
na graça da Fé,  
a voz do Xangô,  
o **Quilombo – Páscoa** que o libertará.

Em nome do Povo sempre deportado  
pelas brancas velas  
no exílio dos mares;  
marginalizado  
nos cais, nas favelas  
e até nos altares.

Em nome do Povo  
que fez seus Palmares,  
que ainda fará  
Palmares de novo  
- Palmares, Palmares, Palmares  
do Povo!!!

Os três poetas, em uma voz, assumindo a autoridade do celebrante que abre o ritual – a Missa – invocam essa divindade também africana, também negra. E o pedido de perdão se anuncia já desde a invocação: as velas brancas exilaram os homens negros, e os marginalizam até hoje, inclusive dos altares católicos, ocupado nessa hora por um negro poeta da voz que realiza a invocação, cantando. O pedido de perdão também se deve à negação da cosmovisão do homem negro da realidade celeste. A *Missa* não pede perdão apenas por ter negado os deuses dos negros, mas por não ter visto o negro Jesus, no Quilombo Páscoa que celebra, nem a sua negra mãe, a Virgem Maria Aparecida como diz uma das estrofes de *Mariama*, última canção da *Missa* a ela dedicada:

Maria Mulata,  
Maria daquelas (?)  
Colônias- favela que foi Nazaré [...] (?)  
Encoraja os gritos,  
acende os olhares,  
ajunta os escravos em novos Palmares!!

Para re-inventar um modelo fraterno, aqueles que escravizaram têm que pedir perdão verdadeiro, após ter enxergado no espelho a imagem do horror. O pedido de perdão é formulado pelo horror da carne como mercadoria, da alma-psiquê a quem foi negado um espaço neste mundo, como mostram os fragmentos da música do *Ofertório*

A brasa dos ferros lavrou-nos na pele,  
lavrou-nos na alma, caminhos de cruz.  
Recusa Olorum o grito, as correntes  
e a voz do feitor; recebe o lamento,  
acolhe a revolta dos negros, Senhor!

Os pés tolerados na roda de samba,  
o corpo domado nos ternos do congo,  
inventam na sombra a nova cadência,  
Rompendo cadeias,  
forçando caminhos,  
ensaíam libertos  
a marcha do Povo,  
a festa dos negros, acolhe Olorum!

A *Missa* pede perdão pelo brutal processo que obrigou os africanos a aceitar o Deus da Bíblia. Ela dispõe-se a aprender com aqueles que, por sua sabedoria e altíssima espiritualidade, reconheceram uma faísca divina no Deus do carrasco, Deus daqueles que “sangraram a cruz do batismo”. Marcados a ferro pelo escravista e pela cruz da Igreja, são eles os mestres do perdão, e a *Missa* bem o sabe quando diz: o Espírito Santo vem na “bandeira do negro folião”. Assim, coloca a todos os que assim o quiserem, como o Candomblé, como herdeiros do patrimônio simbólico afro-brasileiro, convoca-nos a todos ao quilombo; mas sem negar, entre nós, àqueles que na pele estão marcados com o sinal da negritude no sistema do racismo. Pioneiramente, ainda na própria Teologia da Libertação, a *Missa* faz esse corte racial.

Convivem na obra uma força ético-estética e uma perspectiva histórica. O recitado da *Ladainha*, no longo refrão, destaca a presença dos “construtores anônimos da Esperança Negra”, linhagem construída por artistas, militantes, testemunhas e santos negros. Realiza-se um verdadeiro culto aos ancestrais, aos quais se pede auxílio, convocando a força para uma luta no estilo “dos mestres da reza e do canto”. O recitado inicia-se com uma invocação a Zumbi e atinge um total de vinte e oito nomes, onde se incluem ativistas como Amílcar Cabral e Martin Luther King, fatos históricos, como a revolta dos Malês ou o massacre de Soweto pelo

*apartheid* da África do Sul; e por fim, apresenta uma relação de santos católicos que o povo negro fez próprios.

Contudo, não há apropriação indevida. A missa é plurivocal: as vozes negras dos celebrantes, Dom José Maria e do cantor-compositor Milton Nascimento e as vozes dos poetas, socialmente brancos, enunciam um *nós* que oscila, mas sempre sabemos de qual *nós* se trata, inclusive quando o *nós* é o inter-racial. Contudo, claro que finalmente é uma missa católica: enuncia que Palmares é o Sinai, e que Zumbi é o Moisés negro, como Dom Pedro o declara no encarte. Essa operação não reduz o universo simbólico africano nem o seu legado na diáspora, mas tenta legitimá-lo perante uma Igreja que o nega, nem o vê nem o escuta e foi cúmplice do extermínio; uma Igreja frequentada pelas burguesias pós-coloniais locais que continuam essa tarefa e constituem o público alvo da *Missa*.

A *Missa* não pretende invadir os espaços sagrados afro-brasileiros nem substituí-los. Pelo contrário, ela se propôs, e acredito que em alguma medida conseguiu, a falar alto nas igrejas católicas, tentando sensibilizar esses fiéis, que hoje reeditam o modelo colonial que continua escravizando ao excluir e marginalizar os afro-descendentes negros. Daí que veio a proibição e a pichação dos cartazes de divulgação na primeira celebração em Recife, com a foice e o martelo, símbolo do comunismo, na suspeita de que a imagem do cartaz, uma negra mão que segurava uma cruz, contivesse essa imagem subliminarmente.

A *Missa*, tal como os *spirituals*, abre uma ponte simbólica entre a antiguidade bíblica e os antepassados históricos numa fusão de tempos míticos. Reconhece-se o espaço celeste para aqueles a quem todo espaço foi negado. No espírito da Teologia da Libertação, a esse espaço celeste precisa-se construir o correspondente terrestre.

Vemos na *Missa* uma obra de fervor e mística cristã e de denúncia histórico-social, e isso resulta altamente relevante, uma vez que a própria Teologia da Libertação já foi suficientemente questionada por negligenciar os aspectos místicos da relação com o sagrado. A *Missa* consegue produzir vigor político e histórico e, simultaneamente, consumir o mistério da celebração quilombola-pascal. Uma poesia que convida à experiência mística, dá esperança, dá fôlego para se adentrar na dor, tocar nas feridas sem ficar com as mãos cheias do sangue do horror escravocrata, o horror da “carne vendida”, porque há horizonte de quilombo ao qual

chegar. Quilombo do passado e do futuro, assim como as velhas senzalas são claramente reconhecidas nas novas favelas.

Como em todas as ações invocadas, na primeira canção da *Missa, Estamos Chegando*, os homens e as mulheres negras vêm dispostos à ação – *cobrar, gritar, clamar, lutar*. Eles vêm sem medo da memória – *lembrar, chorar, rezar, criar, louvar* – e sem ressentimentos, na transmutação dos sentimentos – *amar, dançar, cantar, gingar*.

A *Missa* não pretende batizar homens e mulheres negros, mas pede perdão não só pela convivência com uma das mais degradantes experiências humanas que é a escravidão, como também pela brutalidade do processo evangelizador. Acredito que a *Missa* vibra em um espírito inter-religioso que não coloniza o outro, mas dele se aproxima para ouvi-lo, não nega a história, a reconhece, e por isso pede perdão.

Embora escrita nos fins da década de 1970 é uma obra vigente porque não carrega a miopia das ideologias das esquerdas a respeito das questões raciais. Não há resquícios da ideologia da democracia racial, nem da fábula das três raças na *Missa*. O corte é claramente histórico e racial, porém, ela não se subtrai de posições ideológicas e manifesta suas utopias sociais: um mundo para todos, sem apagar nossas diferenças e nossas histórias.

Saravá,  
do novo Quilombo de amanhã.  
Aiê, dessa terra de todos que virá!

Aos treze de maio de mil novecentos e oitenta e oito  
Nos deram apenas decreto em palavras.  
Mas a Liberdade  
Vamos conquistá-la

Especialmente reconhecida é a potência vocal da homília de Dom Helder Câmara, Arcebispo de Olinda e Recife, em *Invocação à Mariama*, registro sonoro ímpar, em que sua voz e seu dizer revelam o espírito que animou todo o seu devir:

Mariama, Nossa Senhora Mãe querida,  
Nem precisa ir tão longe como no teu hino,  
Nem precisa que os ricos saiam de mãos vazias  
E os pobres de mãos cheias.

Nem pobre nem rico,  
Basta de escravo de hoje ser senhor de escravos amanhã!  
Basta de escravos.  
Um mundo sem senhores e sem escravos,  
Um mundo de irmãos,  
De irmãos não só de nome e de mentira,  
De irmãos de verdade, Mariama

A respeito de Dom Helder, Abdias do Nascimento conta que, em 1955, o Teatro Experimental do Negro, a fim de “promover um reexame da concepção estética brasileira”, resolveu por sugestão de Guerreiro Ramos abrir um concurso para artistas plásticos brancos e negros, para plasmarem a imagem do *Cristo negro*. Nascimento conta as reações iradas, indignadas da imprensa, assim como das autoridades da Igreja Católica que viram o concurso como uma “afronta” e se dispunham a dar um “brado de alarma” contra o “descontrole moral” dessa “pedra de escândalo” e motivo de “repulsa”. Nascimento conta que o bispo Dom Helder Câmara não só apoiou o concurso, como compareceu no momento de escolher os melhores trabalhos.

Na oportunidade das históricas peregrinações à Serra da Barriga, Alagoas, sítio histórico do Quilombo dos Palmares, para construir o Memorial Zumbi – registrada em um documentário re-editado como o motivo da homenagem aos 90 anos de Abdias – vemos, em 20 de novembro de 1982, Abdias do Nascimento caminhar acompanhando mãe Hilda, fundadora do bloco afro-baiano Ilê Aiyê, até subir no lombo de um burro. Uma vez no alto, Abdias faz uma saudação aos Orixás, com um caráter de celebração, de invocação. Nesse dia, em um depoimento posterior, escutamos o Abdias agradecendo a presença de uma “Igreja Católica Progressista”,

que fazendo um *mea culpa*, um ato de contrição, tenta purgar o pecado que cometeu, não somente endossando a escravidão, não só batizando compulsoriamente os africanos escravizados ainda mesmo nas costas da África, mas também lutando lado a lado nesta luta de reivindicação e resgate da dignidade humana e dos direitos fundamentais do povo negro e indígena. Essa igreja que repudiou o pecado de ter apoiado a escravidão [está presente] na pessoa do nosso querido Dom José Maria Pires e no exemplo para todos nós, na sua coragem na busca da verdade e da liberdade, que é o bispo Dom Pedro Casaldáliga. (2004)

Finalizando a escuta das três obras, posso lembrar-me do sentido da palavra *proferir* como declarar, proclamar, levar adiante e acredito que as três obras o realizam, inscrevem no nosso coração essa dimensão libertadora do quilombo. Escutamos palavra-canção, palavra-prece, palavra sagrada, palavra ritual, palavra de ordem, palavra celebratória. Será suficiente a letra, a letra do papel ou da tela para produzir a palavra-força como falava Amadou Hampaté Bâ (1980)? Torna-se necessária essa palavra-força para que os sentidos de *quilombo*, não só os contra-hegemônicos, não apenas os antagônicos à ordem dominante, mas os sentidos alternativos, positivos, criadores como os de construção comunitária, como a “busca do próprio rosto”, como esperança, o “quilombo-páscoa” na experiência poética e política dessas três vozes cheguem a nós e sejam símbolos vibrantes que nos ajudem a construir *Nuestramérica*.

Tenho me permitido escrever sobre essas obras porque acredito que deixam um legado para os socialmente negros, os socialmente brancos, a população indígena, para a sociedade brasileira como um todo e para toda a nossa região através da multidimensão da noção de quilombo. Abdias do Nascimento formula o quilombismo pensando na transformação do país; para Beatriz a “mística” do quilombo alimenta os “anseios de liberdade da consciência nacional” e a “busca de aspectos positivos como reforço de uma identidade histórica brasileira” (NASCIMENTO, 2007:122-3). Acreditamos em tais descentramentos do pensamento eurocêntrico, nos esforços descolonizadores para mestiçar nossa mente entendidos como apropriações (tornar próprio) e não expropriações (virar propriedade) dos símbolos do pensamento produzido por homens e mulheres negras.

Há uma dimensão sagrada tanto na *Missa* como na noção de *ôri*: o filme nos lembra que para o candomblé todos temos *ôri*, reconheçamos ou não essa força natural que nos identifica. Beatriz abre seu olhar na sua sensibilidade planetária: “a Terra é o meu quilombo. Meu espaço é o meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu sou”. (NASCIMENTO, 2007:59). Esse descentramento do “ser” para o “estar”, constitui mais uma chave para os que aqui estamos, buscando produzir nosso estar em *Nuestramérica* e querendo tecer nossa identidade no estar aqui.

Reitero a arbitrariedade afetiva com a qual escolhi essas três obras: muito tempo tem passado e muito tem se produzido. Outros muitíssimos exemplos devem ser possíveis e afortunadamente os desconheço, dada a fertilidade da palavra poética. Mas não posso deixar de

mencionar a obra do poeta gaúcho Oliveira Silveira que propôs, com profunda aceitação, o 20 de novembro como Dia Nacional da Consciência Negra honrando Zumbi. Em uma feliz sincronia, também em novembro, no dia 8, a partir de 2013 na Argentina celebramos o Dia Nacional do Afro Argentino e a Cultura Afro. Foi o fruto de anos de trabalho e militância e a data honra a uma mulher negra argentina, Maria Remedios Del Valle Rosas que lutou corajosamente nas guerras de Independência.

Continuo lembrando quantas escutas realizamos ao longo da pesquisa no 'quilombo', os poetas da *Quilomboje*, a obra do poeta Edimilson de Almeida Pereira especialmente seu *Signo Cimarrón*, poesia brasileira em castelhano do Brasil para as Américas, Chico Science e sua Nação Zumbi, o rap de Racionais MC e uma infindável relação; mas, sem dúvida, com um inicial inequívoco: as performances culturais tradicionais que produziram não apenas uma resistência à brutalidade colonial, mas fontes de vitalidade nessas formas de dançar, de cantar, de produzir música, nesse fazer comunitário. Esses territórios de quilombismos em vigência e constante transformação têm o permanente e fértil poder de convocatória aos jovens por serem territórios de liberdade e reposição de símbolos onde se podem produzir mentes, corpos e almas dessa *Nuestraamérica*.

Gostaria de destacar o que talvez o(a) leitor(a) já percebeu: os cantos épicos como práticas de descolonização e liberdade e ações políticas de reparação aqui lembradas são as vozes de uma mulher negra poeta e de dois homens negros poetas: três Nascimentos. Como seriam os sobrenomes ou etnônimos das famílias africanas das quais alguma rama da família procedia? Sabemos que o colonizador escravista deu, irônica e perversamente, à população negra sobrenomes vinculados à religião conquistadora: Santos, Anjos, Nascimento. As vozes poéticas dessa mulher e desses dois homens revertem essa ironia perversa e viram, na palavra, verdadeiros nascimentos.

## REFERÊNCIAS

ALMADA, Sandra. *Damas Negras – Sucesso, lutas, discriminação*. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.

- ANDRADE BARRETO, Raquel. *Enegrecendo o Feminismo ou Feminizando a Raça: Narrativas de Libertação em Angela Davis e Lélia González*. Rio de Janeiro: Diss. de Mestrado PUC-Rio de Janeiro, 2005, s/p.
- ANDREWS, George Reid, *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: De la flor, 1989.
- ARAÚJO, Emannel (curad.). *Para nunca esquecer: negras memórias / memórias de negros*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2002.
- AUGEL, Moema Parente. A fala identitária: Teatro Afro-Brasileiro hoje. In: *Afro-Ásia*, (24): 291-323, 2000.
- CARNEIRO, Edson. *Guerra de los Palmares*. México: Fondo de Cultura Económica, 1946.
- CARVALHO, José Jorge de. A experiência histórica nas Américas e no Brasil. In: Carvalho, José J. de; Oliveira, Adolfo N. de; Dória, Siglia Z. (org.), *O Quilombo do Rio das Rãs - histórias, tradições, lutas*. Salvador: EdUfba, 1995, pp.13-73.
- DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. In: *Afro-Ásia*, (25-26): 313-363, Salvador, 2001.
- GONZALEZ, Lélia. Nanny. In: *Humanidades*, (17): 23-5, Brasília, UnB, 1988.
- HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: Ki-Zerbo, Joseph, *História geral da África I*. São Paulo: Atica / UNESCO, 1980.
- LEITE, Ilka Boaventura. *Os quilombos no Brasil: questões conceituais e normativas*. Florianópolis: NUER/UFSC, 2000. Hipertexto disponível em (último acesso 12/07/2007): [<http://www.cfh.ufsc.br/~nuer/artigos/osquilombos.htm>].
- MARTINS, Leda Maria. *A Cena em Sombras*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.
- MENDES, Miriam Garcia. *O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1982)*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- MOURA, Clóvis. *Os Quilombos e a rebelião negra*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981.
- MULLER, Ricardo Gaspar (org.). *Dionysos: Teatro Experimental do Negro*. Rio de Janeiro: Fundacen, 1988.
- NASCIMENTO, Abdias do. Prólogo para Brancos. In: Nascimento, Abdias do, *Dramas para Negros e Prólogo para Brancos: Antologia de Teatro Negro-Brasileiro*. Rio de Janeiro: TEN, 1961a.
- NASCIMENTO, Abdias do. “Sortilégio”. In: NASCIMENTO, Abdias do, *Dramas para negros e Prólogo para Brancos - Antologia de Teatro Negro-Brasileiro*. Rio de Janeiro: Edição do TEN, 1961b.
- NASCIMENTO, Abdias do. *Dramas para negros e Prólogo para Brancos - Antologia de Teatro Negro-Brasileiro*. Rio de Janeiro: Edição do TEN, 1961c.
- NASCIMENTO, Abdias do. *Teatro Experimental do Negro*. Rio de Janeiro: Testemunhos Edições GB, 1966.
- NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Negro do Brasil: uma experiência sócio racial. In: *Revista Civilização Brasileira*, Ano IV (2): 193-211, Caderno Especial CB, Rio de Janeiro, jul., 1968.

NASCIMENTO, Abdias do. Quilombismo: Um conceito científico emergente do processo histórico cultural das massas afro-brasileiras. In: \_\_\_\_\_. *O Quilombismo: Documentos de uma militância pan-africanista*. Petrópolis: Vozes, 1980.

NASCIMENTO, Abdias do. Uma Informação Sobre o Teatro Experimental do Negro. In: Araujo, Emanuel (org.), *A mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Fundação Odebrecht, Tenenge, 1988, pp. 356-69.

NASCIMENTO, Abdias do (dir.). *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro* [Edição fac-similar do jornal]. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo, Ed. 34, 2003.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: Ratts, Alex, *Eu sou atlântica. Sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Instituto Kuanza- Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

RATTS, Alex. *Eu sou atlântica. Sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Instituto Kuanza - Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

RODRIGUES, Nelson. Anjo Negro. In: Rodrigues, Nelson, *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

#### DISCOGRAFIA

NASCIMENTO, Milton; CASALDÁLIGA, Pedro; TIERRA, Pedro. *Missa dos Quilombos*. CD selo Polygram do Brasil, 811 500-2. São Paulo, 1995.

#### FILMOGRAFIA

GERBER, Raquel; NASCIMENTO, Beatriz Santos do. *Ôri*. São Paulo. Produção: Angra Films. Ano: 1989. Tempo de duração: 1h30', português.

NASCIMENTO, Elisa Larkin; DRUMOND, Afonso. *Abdias Nascimento - Parte 1: um Afro-brasileiro no Mundo*. Rio de Janeiro. Produção: IPEAFRO. Ano: 2006. Duração: 26'38".

NASCIMENTO, Elisa Larkin; DRUMOND, Afonso. *Abdias Nascimento - Parte 2: Momentos Políticos*. Rio de Janeiro. Produção: IPEAFRO. Ano: 2006. Duração: 31'06".

NASCIMENTO, Elisa Larkin; DRUMOND, Afonso. *Abdias Nascimento - Parte 3: 90 Anos, Memória Viva*. Rio de Janeiro. Produção: IPEAFRO. Ano: 2006. Duração: 23'48".

Recebido em: 07 de novembro de 2013.

Aprovado em: 04 de dezembro de 2013.

## USOS DO DUPLO SENTIDO NA MÚSICA POPULAR DO BRASIL: ALGUMAS NOTAS SOBRE O CORPO DAS BAIANAS

### USES OF DOUBLE MEANING IN POPULAR MUSIC OF BRAZIL: SOME NOTES ON THE BODY OF BAIANAS

Francisco Antonio Nunes Neto<sup>1</sup>

*Resumo:* Tomando como referência algumas dentre as muitas composições do cancioneiro popular produzidas no Brasil entre os anos 30 e 90 do século XX, este artigo discute, de maneira introdutória e preliminar, o uso do recurso do *duplo sentido* em composições musicais que têm o corpo das baianas como objeto, tema e elemento de inspiração a partir dos binômios: corpo e sensualidade, corpo e comida e corpo e religiosidade.

*Palavras-Chave:* Música popular, Baianas, Corpo, Duplo sentido.

*Abstract:* Referring to some of the many compositions of popular music produced in Brazil from the 30-ies through the 90-ies years of the twentieth century, this article discusses, in a introductory and preliminary way, the use of the *double meaning* in musical compositions that have, as their object, theme and source of inspiration, the body of women of Bahia (“Baianas”), by juxtaposing the binomials: body and sensuality, body and food, and body and religiosity.

*Keywords:* Popular music, Baianas, Body, Double meaning.

## INTRODUÇÃO

Embora a proposta temática deste artigo pareça pretenciosa, neste texto não argumentaremos sobre a totalidade de representações (CHARTIER, 1990), já elaboradas no Brasil sobre

---

<sup>1</sup> Doutor em Cultura e Sociedade/UFBA-IHAC. E-mail: xicco7@hotmail.com.

as baianas na música popular, posto que se revelaria uma tarefa inexecutável em um texto cujo fôlego é breve. Dessa maneira, apresentaremos, ainda que introdutoriamente, algumas dentre as muitas composições do cancioneiro popular produzidas no país entre os anos 30 e 90 do século XX que tomam as baianas como objeto, tema e elemento de inspiração a partir da utilização do recurso do *duplo sentido* com o uso dos binômios: corpo e sensualidade, corpo e comida e corpo e sensualidade. Estas chaves nos possibilitarão problematizar como - através da história social da música popular do Brasil - as práticas culturais e os sujeitos das classes populares são dados a ler.

Neste sentido, para os fins que se destina este texto, foram analisadas algumas composições musicais, elaboradas por Ary Barroso, Herivelto Martins, Roberto Martins, Pedro de Sá Pereira, Gastão Viana e Benedito Lacerda, Humberto Porto, Dorival Caymmi, Vicente Paiva, Geraldo Pereira, Moreira da Silva, Manezinho Araújo, Denis Brean, Pedro Caetano, assim como aquela, elaboradas por Joel Almeida, Bala e Manoel, Baden Powell, Vinicius de Moraes, Riachão, Gilberto Gil, Osmar Macedo, Moraes Moreira, Caetano Veloso e Lucas Santana. Composições que ganharam notoriedade nas interpretações de artistas como Aracy Cortes, Elisa Coelho, Silvio Caldas, Chiquinha Jacobina, Carmem Miranda, Dirce Batista, Aurora Miranda, Dalva de Oliveira, Chiquinho Sales, Heleninha Costa, Isaura Garcia, Linda Batista, Marta Rocha, Emilinha Borba, Anjos do Inferno, Trio de Ouro, Trio Nordestino, Paulinho Boca de Cantor, Gal Costa, quando não, por eles próprios. Entretanto, face ao volumoso número de composições musicais identificadas, relativas ao período histórico de que trata a proposição deste artigo, trabalharemos apenas com algumas letras analisadas, que serão apresentadas nas páginas seguintes.

Na história social da música popular do Brasil, podemos dizer que a utilização das baianas como tema, objeto e elemento de inspiração, em larga medida, primeiramente, se relaciona com a insurgência, contribuições e influências que as Tias Baianas passaram a exercer no processo de reconfiguração, reorientação, reestruturação e reordenamento das práticas culturais populares, subalternas, no Rio de Janeiro a partir de meados do século XIX em lugares como Cidade Nova, Saúde e na região do Cais do Porto. Ali elas se inscreveram com relativa força no imaginário social de uma localidade que entrou para a história do Rio de Janeiro como a *Pequena África* (MOURA, 1995).

As baianas, mulheres negras como a Tia Ciata, de cujas casas se converteram em *locus* de produção musical, passaram – por conta do respeito e admiração que conquistaram – a protagonizar letras de muitas músicas produzidas na então capital do país como espécies de “musas inspiradoras”. Neste sentido, podemos afirmar haver uma quantidade expressiva de composições do cancionário popular brasileiro - produzidas entre as décadas de 30 e 90 do século passado - que se refere às baianas, seja na Festa do Senhor do Bonfim de Salvador, nos tabuleiros seculares, ainda visualizáveis na Cidade do Salvador, ou simplesmente as baianas nascidas em Salvador e cidades do Recôncavo. (NUNES NETO, 2013)

Portanto, não se constitui risco afirmar que no Brasil as baianas – diferentemente das paulistas, cariocas, mineiras e sulistas – são as que, historicamente, inscreveram-se no imaginário das práticas de composição musical do país por congregarem elementos das tradições de matrizes africanas e afro-baianas, relacionados aos discursos de uma ancestralidade referente às origens da formação cultural brasileira. Pelo símbolo que se constituem e/ou ocupam no imaginário popular no Brasil, somado à vasta produção musical que as toma como tema, notamos haver lacunas a serem preenchidas através de outras investidas de pesquisas (o que configura esta possibilidade temática como um profícuo campo de atuação para os desejosos estudiosos das práticas culturais brasileiras).

Para os fins a que se destina este artigo, nos limitamos a apresentar algumas composições musicais, através das quais é possível notar o fascínio que as baianas parece ter exercido entre compositores e intérpretes no Brasil. Embora o marco temporal, o contexto histórico - em que se inscrevem as composições analisadas para esse artigo - sejam os anos 30 do século XX, o ano de 1917 se revela como demarcador histórico em que as contribuições das Tias Baianas, no âmbito da produção musical no Rio de Janeiro, ganharam novos contornos e outras visibilidades. Aquele ano registra a gravação de *Pelo Telefone*, considerado o primeiro samba gravado no Brasil, estando seu nascimento inscrito nos limites das casas das Tias Baianas. Sobre a propriedade dessa composição há inúmeras controvérsias, inclusive, se se trata ou não de um samba enquanto gênero musical. Neste sentido, na *Pequena África*,

[...] entre os frequentadores da casa dessa Tia Ciata (...) contavam-se Sinhô, Pixinguinha e Donga, este último autor da música “Pelo Telefone”, a primeira gravada com a indicação de samba em 1917. Acha mesmo Lúcio Rangel que o samba é um só – escrevendo a propósito, em seu livro *Sambistas e*

*Chorões*: “Os amantes de classificações mais ou menos arbitrárias falam de samba de morro, como o da primeira fase, samba da cidade, segunda etapa, esquecendo-se de que a subida ao morro, das populações da cidade, por motivos única e exclusivamente econômicos, só se deu depois do aparecimento oficial do primeiro samba”. Entretanto, o novo gênero musical popular não se fixou logo de forma perfeita, nem sua denominação se impôs de pronto. O famoso conjunto Oito Batutas – que se organizou em 1919 e chegou a se exhibir na Europa em 1922 – reunindo Pixinguinha, Donga e outros instrumentistas da época, incluía em seu repertório básico apenas lundus, maxixes, batuques, cateretês e canções sertanejas. Quanto ao gênero de música elaborado ou definido entre os frequentadores da casa da Tia Ciata – o samba carioca, profundamente urbano – Oneida Alvarenga observa que pode ser considerado uma derivação do maxixe, pois o “Pelo Telefone” de Donga, bem como as peças de autoria de Sinhô, pouco se distinguiam dos maxixes cantados (*Diário de Notícias*, 13 de janeiro de 1968, p. 07).

A gravação de *Pelo Telefone* se inscreve num contexto em que as Tias Baianas representavam no Rio de Janeiro a tradição e a ancestralidade cultural de matriz afro-baiana. Por esse motivo, a Bahia e as baianas, não por um acaso, passaram a ocupar lugar de relativo destaque entre os compositores da música popular do Brasil. É necessário lembrar que, naquele contexto, as favelas e morros do Rio de Janeiro se configuravam como lugares onde os encontros musicais ganharam novos sentidos, posto que deles tomaram lugar membros de diversas condições e classes sociais, ali proporcionando o estabelecimento de uma intensa *circularidade cultural* - entre os diversos níveis de cultura, ali presentes. (GINZBURG, 1998)

Em *As Donas do Canto*, Marilda Santanna apresenta pistas importantes sobre o contexto histórico em que as baianas passaram a figurar nas representações musicais sobre a Bahia, entre os compositores-intérpretes: em plena cena cultural do Rio de Janeiro. Segundo argumenta, em suas análises sobre a baiana enquanto um arquétipo, podemos citar o seguinte:

[...] a construção da figura da baiana/mulata nos palcos e no cancionário popular aponta para a sensualidade, que abrange o duplo sentido e as danças impressas nos corpos sensuais e olhares; para a etnicidade, impressa nas matrizes que vão da preta, morena, mulata, cabocla, cafuza, dentre outras; e para a culinária, indissociável da sensualidade e do duplo sentido das letras; para a indumentária, carregada de significados religiosos que vão se diluindo à medida que vão se re-inventando; e para a performance (...) Entretanto, esta construção normalmente se estende ao próprio tipo de mulher brasileira, construído de fora para dentro e de dentro para fora como uma figura dotada de sensualidade e malícia “naturalizada”, bem como um corpo dotado dos ingredientes também encontrados na construção da figura da baiana (SANTANNA, 2009: 152 – grifos meus).

Uma pequena observação a partir da citação anterior pode ser vista em epígrafe. Notamos que Santanna utiliza em sua argumentação a palavra matriz para se referir à cor da pele, ao fenótipo. Entretanto, penso que ao invés de matrizes, a autora poderia – sem perda do sentido que quer veicular com a informação – utilizar a palavra “matizes”, uma vez que o termo “matriz”, tal como utilizado por uma vertente da Antropologia, vincula-se à etnia, ao passo que “matiz” - como utilizado por outros cientistas sociais - refere-se à cor da epiderme. Dessa maneira, a *ideia de matriz* parece se relacionar com etnia, enquanto categoria analítica e, neste caso, preta, morena, mulata, cabocla e cafuza são categorias comumente utilizadas na definição da epiderme, portanto, “raça”.

Levando-se em consideração as pistas abertas por Marilda Santanna sobre a utilização do *duplo sentido* entre os compositores do cancioneiro popular e tomando como referência os elementos grifados na citação anterior, guardando-se as devidas proporções sobre o contexto histórico em que as composições musicais que serão apresentadas foram criadas, enfocaremos os seguintes binômios: i) corpo e sensualidade, ii) corpo e comida e iii) corpo e religiosidade, posto que, majoritariamente, são os elementos-chave que mais foram utilizados pelos compositores que elaboraram algumas formas de representação sobre as baianas na música popular do Brasil. Igualmente, as baianas também foram tomadas em muitas composições musicais como vetores através dos quais algumas representações sobre a Bahia foram tecidas.

## 1 CORPO E SENSUALIDADE

Como pontuado por Marilda Santanna, o *duplo sentido* como recurso estético na linguagem musical é passível de verificação no cancioneiro popular brasileiro nas composições que tomam a baiana como tema central ou sobre ela é feita alguma menção secundária. Dessa maneira, para a escrita deste artigo, a utilização dos binômios, pares analíticos, nos ajudará a problematizar como o *duplo sentido* foi recorrentemente utilizado entre os compositores. Relativo à Bahia, historicamente, a maior parte das representações sobre as baianas no âmbito das músicas que se consagraram, invariavelmente, justapõe corpo e sensualidade como elementos indissociáveis. A justaposição destes elementos remonta na história deste país à condição social imposta às mulheres negras, africanas e/ou afro-brasileiras, que, na condição de escravizadas nos limites da casa-grande, ali foram tomadas como alvo da cobiça entre os se-

nhores de escravos que, por muitas vezes, de maneira torpe, invasiva e violenta, abusaram sexualmente daquelas mulheres, cujos corpos eram entendidos e tratados como extensão de suas propriedades (SANCHES, 1998).

Aqui nos interessa pensar apenas como - em decorrência da presença e importância que as Tias Baianas alcançaram no Rio de Janeiro - elas emergiram no cancionário popular brasileiro na qualidade de merecedoras de diversas formas e tipos de citação nas inúmeras composições musicais. Ainda não há - entre as pesquisas e estudos que discutem esta questão - um estudo cuja envergadura contemple de maneira densa esta temática, o que evidencia a existência de uma lacuna a ser devidamente preenchida, face à sua complexidade. Nos anos 30 do século XX, notamos já haver uma significativa utilização do recurso estético do *duplo sentido* nas formas de enunciação do corpo e da sensualidade das mulheres negras baianas. Iniciamos esse subtópico com *O que é que a Baiana tem?* composta por Dorival Caymmi em 1939. Assim diz a canção:

O que é que a baiana tem?  
O que é que a baiana tem?  
Tem torço de seda, tem!  
Tem brincos de ouro, tem!  
Correntes de ouro, tem!  
Tem pano da Costa, tem!  
Pulseira de ouro, tem!  
Tem saia engomada, tem!  
Sandália enfeitada, tem!  
Tem graça como ninguém...  
Como ela requebra bem...  
Quando você se requebrar,  
Caia por cima de mim...  
Caia por cima de mim...  
Caia por cima de mim...  
O que é que a baiana tem?  
O que é que a baiana tem?  
Só vai no Bonfim quem tem...  
Só vai no Bonfim quem tem...  
Um rosário de ouro  
Uma bolota assim.  
Quem não tem balangandãs -  
Ô ! - não vai no Bonfim,  
Ô ! - não vai no Bonfim...

Nesta letra, percebemos que o corpo e a sensualidade da baiana aparecem nos versos “tem graça como ninguém”, “requebra bem” e “caia por cima de mim”, numa flagrante enunciação do fascínio e desejo sobre o objeto da narrativa, o corpo da mulher negra. E o compositor resolve: “só vai no Bonfim quem tem”, ou seja, para ir ao Bonfim em sua avaliação é preciso ter graça e saber requebrar. Curiosamente, também em 1939, Dircinha Batista interpretou a música *O que é que a Baiana tem*: esta, composta por Pedro Caetano e Joel de Almeida, como uma espécie de resposta a Caymmi. Na versão, elaborada por Pedro e Caetano, observamos que - como diziam os mais antigos através dos ditos populares - “quem desdenha quer comprar” ou, dito de outra maneira, a forma como a baiana é preterida, desdenhada (em função da carioca) só reforça o lugar ocupado pela primeira no imaginário coletivo da época, inclusive, não apenas entre artistas como aqueles compositores. Assim diz a composição:

Eu quero que me digam o que a baiana tem,  
Ela pra mim não é melhor que ninguém,  
Porque a carioca até vestida de chita  
Andando pela rua é mais bonita.  
E não quer cair por cima de ninguém,  
Não tem balangandãs, porque não lhe convém  
Pois sendo carioca não precisa de nada,  
Nem torço de seda, nem sandália enfeitada.  
Não vai ao candomblé nem gosta de magia,  
Não usa no pescoço figa de Guiné,  
E não troca um croquete de confeitaria  
Por um tabuleiro de acarajé.

Para além dos diversos elementos representativos das práticas culturais das baianas e cariocas que poderiam entrar em concorrência nas análises aqui pretendidas – mas que não vêm ao caso neste momento – notamos que os compositores reivindicam um lugar de destaque e prestígio para as cariocas num contexto em que o Rio de Janeiro, além de ser a capital do país, funcionava como porta de entrada para os ideais de modernidade, urbanidade e civilização dos costumes. Como se pode observar, toda a composição revela o desejo dos compositores - em sua representação sobre as cariocas - em preterir as baianas como o tipo desejado no universo onírico masculino, o que pode ser flagrado através do verso “ela pra mim não é melhor do que ninguém”, bastante significativo para o que dissemos anteriormente.

Dessa maneira, somos motivados a pensar nas seguintes questões: como as cariocas viam as baianas naquele contexto? Como se viam a partir das Baianas? De que maneira, em que medida e em quais sentidos, as relações entre as baianas e as cariocas se tornou possível no Rio de Janeiro? Sentiam-se as cariocas preteridas? Quais tipos de estratégias de sedução e encantamento adotaram para notabilizar-se no imaginário masculino? Quais tipos de agenciamento possibilitaria às cariocas ascender à condição de musa nacional?

Em 1962 com *Garota de Ipanema* de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, as cariocas parecem ter começado a gozar de um espaço no cancionário popular no Brasil, sobretudo e obviamente, entre os compositores da então capital do País, entretanto, as baianas até os anos 90 do século XX ocuparam lugar de relativo destaque como tema-objeto da maioria das composições musicais. Em 1967, Vinícius de Moraes e Baden Powell em *Mulher Carioca*, registraram:

Ela tem um jeitinho como ninguém,  
Que ninguém tem.  
A gaúcha tem a fibra.  
A mineira o encanto tem.  
A baiana quando vibra,  
Tem tudo isso e o céu também.  
A capixaba é bonita,  
É de dar água na boca.  
E a linda pernambucana,  
Ai, meu Deus, que coisa louca!  
A mulher amazonense,  
Quando é boa, é demais,  
Mas a bela cearense  
Não fica nada para trás.  
A paulista tem a erva  
Além das graças que tem,  
A nordestina conserva  
Toda a vida e o querer-bem.  
A mulher carioca,  
O que é que ela tem?  
Ela tem tanta coisa  
Que nem sabe que tem.  
Ela tem o bem que tem.  
Tem o bem que tem o bem,  
Tem o bem que ela tem,  
Que ninguém tem, que tem.  
Ela tem um pouquinho que ninguém tem.  
Ela faz um carinho como ninguém.  
Ela tem um passinho que vai e que vem.

Ela tem um jeitinho de nhem-nhem-nhem.  
A carioca tem um jeitinho de nhem-nhem  
Tem o carinho também  
A carioca faz um passinho de nhem-nhem-nhem.

Anteriormente nos anos 30, Elisa Coelho interpretou a música *Nega Baiana* composta por Ary Barroso em 1931, letra na qual o compositor já utilizava o recurso estético do *duplo sentido* justapondo “corpo e sensualidade”, porém acrescentando o elemento “bravura” que também pode ser lido como um atributo de desejo:

Sou nega, nega baiana,  
Revolucionária das caatingas do sertão  
Sou bamba, no bamboleio,  
Ô minhas comidas  
É entre os soldados do batalhão  
De faca pernambucana  
Não vejo home na minha frente  
Não vejo, não!  
Porém, na hora dos meus pecados,  
Ninguém resiste aos meus requebros de sedução !  
Não venham de covardia, oi -  
Que eu respeito lenço encarnado junto de mim :  
Dou tudo pela Bahia.  
Só tenho medo de Nosso Senhor do Bonfim.

Notem que nesta composição que, quando Ary Barroso diz “na hora dos meus pecados”, está claramente se referindo ao fascínio que o corpo e a sensualidade da “nega baiana” com seus “requebros de sedução” exercia em setores do imaginário masculino da época. À “bravura” da Baiana de Ary Barroso em sua sensualidade corporal, Humberto Porto em *Iaiá Baianinha*, interpretada por Dalva de Oliveira e a dupla Preto e Branco em 1938, acrescentou os elementos “ardor e dor”, assim ditos:

Iaiá baianinha, pimenta de cheiro,  
Cheirando a leite de coco, arruda, manjericão,  
Machuca, machuca um coração,  
Sacode mulata a saia engomada,  
E ver assim toda rendada.  
Êta, baiana bonita!  
Iaiá baianinha que fala gostoso,  
Tem voz de juriti, de juriti amoroso,  
Que quando morre o dia  
Chora saudoso.

Bate a sandália bem no terreiro,  
Machuca bem o moreno faceiro.  
Êta, baiana bonita!

Nesta letra, a Iaiá Baianinha se confunde com os elementos pimenta de cheiro, leite de coco, arruda e manjerição, poeticamente ditos como que capazes de temperar o coração machucado do moreno faceiro. No subtópico a seguir, faremos algumas incursões sobre o binômio “corpo e comida”, numa outra forma de enunciar o *duplo sentido*. Para a apimentada Iaiá Baiana, Pedro de Sá Pereira já havia preparado a solução em *Abana, baiana*, interpretada por Araci Cortes em 1931:

Baiana, eu dou o meu carinho  
Aqui no meu cantinho para quem quiser,  
Baiana assim tão desprezada,  
Eu dou cocada e tudo mais que aqui houver,  
Amendoim torrado.  
Baiana lhe encontram no caminho  
E muita gente boa faz fé no meu bolinho,  
Benzinho, meu tabuleiro, sou desse ioiô,  
Com todo orgulho, baiana eu sou.  
Abana, baiana,  
Abana, abanador,  
Fogo, foguinho do meu amor !  
Fogo acendeu, fogo apagou,  
Cadê a cocada pra meu ioiô ?

Não precisa legenda para que o leitor entender com exatidão a expressão “e muita gente boa faz fé no meu bolinho” quando associada a “fogo acendeu, fogo apagou”, elementos de um tipo discursivo sobre uma masculinidade brasileira. Dessa maneira, as Baianas iam se firmando - ou sendo afirmadas - por uma suposta distinção de que gozava, quando comparada às demais mulheres brasileiras. Em *Mulata Baiana*, composta por Gastão Viana e Pixinguinha e interpretada por Patrício Teixeira em 1938, os compositores disseram:

Mas a mulata baiana, você conhece quem é :  
Ela usa sandália bordada na pontinha do pé.  
Quando ela passa com seu tabuleiro  
Que vem mercado, ioiô, que quer comprar.  
E vai efó,  
Vai caruru,  
Vai acarajé,  
Acaçá,  
Ioiô quer comprar...

Quando observado o ano em que as composições musicais foram elaboradas, parece haver a promoção de constantes diálogos, entre os compositores através de suas letras, quando um desdobra, enfatiza ou complementa algum elemento dito por outro anteriormente, ainda que entre as composições musicais haja um relativo distanciamento cronológico. No decorrer dos anos 40, o binômio “corpo e sensualidade” continuou sendo utilizado na música popular do Brasil, sobretudo, nos sambas produzidos no Rio de Janeiro, assim como os diálogos entre os compositores continuaram presentes através das letras que compunham. *Senhor do Bonfim me enganou*, composta por Pedro Caetano, Wilson Batista e Claudionor Cruz, e gravada por Dircinha Batista e Nuno Roland em 1940, revela

Iaiá,  
Ioiô !  
Iaiá, eu quero pra sempre o teu amor !  
Ioiô,  
Iaiá,  
Se quer me levar pra Bahia, eu juro que vou !  
Ioiô, eu não!  
Não posso porque já empenhei meu coração.  
Iaiá, já sei que queres fazer um baiano  
Morrer de paixão.  
Uma baiana vestida assim com bata de renda  
E saia de morim,  
Um amor no peito, um colar no pescoço,  
Foi tudo que um dia implorei ao Bonfim !  
Eu sou a baiana que está na berlinda  
A culpa é da minha Bahia linda !  
Eu gosto de ti, mas contigo não vou  
Desta vez o Senhor do Bonfim te enganou,  
Ioiô.

Nos anos 40, decorrente do processo de intensificação da urbanização, modernização e civilização dos costumes na capital do país, entre algumas famílias baianas ali instaladas, se operacionalizou uma espécie de achatamento das condições econômicas, fator que imperou como limitante da possibilidade de permanência. Em 1945, em *Mais um milagre*, Geraldo Pereira faz alusão a essa questão:

A baiana que eu tanto adorava  
Me desenganou  
Partiu e não quis mais saber de sambar  
Pra mim.

E agora que eu já nem sonhava  
A baiana voltou.  
É mais um milagre do Nosso Senhor do Bonfim  
Eu tenho em casa, à cabeceira da cama,  
Um Senhor do Bonfim,  
A quem me queixei e pedi que olhasse  
Por mim !  
E o senhor soberano e bondoso,  
Pra não ver seu filho perdido,  
Foi piedoso, atendendo meu pedido.

É muito curioso como no contexto da construção deste tipo de representação, flagramos aspectos do cotidiano das práticas culturais, estivessem elas no âmbito da religiosidade, do sentimento, da ludicidade, da angústia ou todas elas juntas. É emblemático o que diz Dorival Caymmi em *Lá vem a baiana*, composta em 1947:

Lá vem a baiana  
De saia rodada, sandália bordada,  
Vem me convidar para sambar.  
Mas eu não vou !  
Lá vem a baiana,  
Coberta de contas, pisando nas pontas  
Achando que eu sou o seu ioiô,  
Mas eu não vou !  
Lá vem a baiana,  
Mostrando os encantos, falando dos santos,  
Dizendo que é filha do Senhor do Bonfim.  
Mas pra cima de mim?!  
Pode jogar seu quebranto que eu não vou !  
Pode invocar o seu santo que eu não vou !  
Pode esperar sentada, baiana,  
Que eu não vou !  
Não vou porque não posso resistir à tentação :  
Se ela sambar, eu vou sofrer.  
Esse diabo sambando é mais mulher.  
E seu deixar, ela faz o que bem quer !  
Não vou, não vou, não vou,  
Nem amarrado, porque bem sei:  
Se ela sambar,  
Hum, hum, hum, hum  
Hum, hum, hum, hum!

Três décadas mais tarde, em Salvador Osmar Macedo compôs *Baiana Brejeira*, gravada pelo Trio Elétrico Dodô e Osmar:

Baiana do olhar brejeiro,  
Corpo feiticeiro,  
Que dá gosto de ver !  
Quisera ser a sua mortalha,  
A sua tanga de malha  
Para me envolver !  
Baiana do olhar brejeiro,  
Corpo feiticeiro,  
Que dá gosto de ver.  
Quisera ser a sua mortalha,  
A sua tanga de malha,  
Eu quero é você,  
Quando atrás do trio passa,  
Você causa arruaça,  
E no salão, pega, larga, tira a mão :  
Pode tudo, não faz mal,  
É carnaval.

Guardados os devidos distanciamentos cronológicos entre *O que é que a baiana tem?* de Dorival Caymmi e *Baiana Brejeira* de Osmar Macedo, percebemos que invariavelmente o binômio “corpo e sensualidade” foi largamente praticado entre os compositores da música popular do Brasil no período (compreendido entre os anos 30 e 90 do século XX ) para se referir ao corpo das baianas: o que nos possibilita ler - através desse tipo de representação - a importância que aquelas mulheres negras baianas já alcançaram no cancioneiro popular deste país.

## 2CORPO E COMIDA

Continuando a reflexão, as representações elaboradas no cancioneiro popular do Brasil, em larga medida no Rio de Janeiro e na Bahia sobre o cotidiano das práticas culturais como das festas populares baianas, durante muito tempo, associou o binômio “corpo e comida” como elementos quase que indissociáveis. Tomando como referência essa observação, neste subtópico apresentaremos algumas entre as tantas músicas populares do Brasil, nas quais o *duplo sentido* é utilizado como estratégia discursiva ou suporte estético para estabelecer associações entre elementos da culinária de matriz africana ao corpo das negras baianas.

Na formação da cultura afro-brasileira, a culinária de matriz africana passou exercer forte influência no cotidiano degustativo do país por representar, junto como demais elementos

culturais africanos transladados para as terras do Novo Mundo, a ancestralidade e as tradições africanas fortemente fincadas na religiosidade. Logo, se pode dizer da existência de mais um binômio, mais uma chave de interpretação, a relação entre comida e religiosidade africanas. Porém, para os propósitos deste artigo, não nos aprofundaremos neste último binômio.

Voltando à reflexão, começo essa seção com Ary Barroso que, em *Terra de Iaiá* composta em 1931, trabalhou o binômio “corpo e comida”. A música, gravada por Silvio Caldas e Elias Coelho, assim diz:

Cocada preta, ioiô,  
Quem quiser conhecer,  
O Brasil brasileiro, meu bem,  
Tem que uma vez ir à Bahia,  
Se tem,  
Ver o batuque assim...  
Ver o Senhor do Bonfim.  
Mamãezinha que morreu  
Muita vez me ensinou :  
Que na Bahia  
De Iaiá  
E ioiô  
Foi que o Brasil nasceu.  
Chorou, canjiquinha,  
Acará que mofou  
Pra Iaiá e ioiô !  
A baiana e feiticeira  
Tem todo o xodó da brasileira  
Amor diferente daqui,  
É o de lá,  
Doce amor de Iaiá.  
Nosso Senhor do Bonfim  
Guarde uma baiana pra mim,  
Canjiquinha quente sinhá!

Nesta letra, o “doce amor de Iaiá” associa-se à “canjiquinha quente”. Na história das relações de gênero no Brasil situadas no âmbito da Casa-Grande (FREYRE, 1958), as negras escravizadas, ou escravas domésticas, tornaram-se vítimas das investidas dos senhores de engenho, num contexto em que a idéia de procriação, defendida na tradição judaico-cristã, impedia as senhoras de engenho de praticar relações sexuais gozosas. Ao contrário, as práticas sexuais - no âmbito da relação entre senhor e senhora de engenho -destinavam-se à procriação, à continuidade e à ampliação da família patriarcal.

Logo, era entre as escravas domésticas que o ato sexual lascivo, ardente e intenso era buscado entre os senhores e os seus filhos, muitos entre os quais realizaram suas primeiras experiências sexuais com as escravas domésticas. Graças a este fato é que, na história deste país, tornou-se possível construir - em torno das mulheres negras - o mito de serem sexualmente quentes, fogosas e boas de cama, como discutido por Ana Cláudia Lemos Pacheco (2008), em sua tese de doutorado.

No decorrer dos anos 30, outros compositores como Ary Barroso, escreveram composições musicais que articulam e/ou associam o corpo da baiana à comida, mas não a qualquer comida, apenas às do âmbito da culinária das matrizes africanas, aqui denominadas como comidas de azeite, comida baiana, dentre outras formulações possíveis. Numa evidente referência às mulheres negras, em *Compra, ioiô*, gravada por Chiquinha Jacobina em 1935, Roberto Martins e Waldemar Silva, escrevem:

Compra ioiô,  
Mungunzá, aqui há, ôroe vatapá.  
Tem vatapá, tem caruru,  
Se ioiô não gostar, também tem angu.  
Ioiô olha a baiana  
Que está ao seu lado,  
Que tem pra oferecer,  
Só pra você, peixe apimentado.  
Tem peixe apimentado,  
Tem cuscus e cocada,  
Canjiquinha bem quentinha,  
Compra, ioiô, que está tudo em casa.

Notem que através da associação entre “se ioiô não gostar também tem angu” e “só pra você peixe apimentado” o compositor estabelece uma relação de intimidade entre a baiana e seu suposto freguês. Prolongando a relação de intimidade, o compositor resolve: “está tudo em casa”. Outra observação. Através deste tipo de composição musical, podemos estabelecer as seguintes problematizações: por que as negras baianas passaram a ser representadas nas letras das músicas como objetos de fácil alcance da realização dos desejos sexuais masculinos no Brasil? Como na história deste país se efetivou o entendimento do corpo da mulher negra como fácil de ser acessado? Do ponto de vista sexual as mulheres negras seriam mais fáceis do que as mulheres não-negras? A crença do acesso fácil ao corpo negro da baiana pode ser lido como uma herança das relações estabelecidas entre as escravas domésticas e os senhores

de engenho na Casa-Grande? Por que e através de quais suportes ou instrumentos essa questão passou a compor o mito da lascívia feminina negra baiana?

Aurora Miranda em Goma de gomá, letra composta por Herivelto Martins em 1938, diz:

Olha a goma de gomá !  
Quem é que vende a Iaiá.  
Passa a baiana sorrindo  
Com seu tabuleiro gingando,  
Batendo a chinela faceira,  
Lá vem a baiana mercando.  
Olha a goma de gomá,  
Como é que é, ô dona,  
É goma de gomá ?

Nos anos 40 duas composições musicais são significativas desse tipo de associação de duplo sentido entre corpo e comida. A primeira é Vatapá composta por Dorival Caymmi em 1942 e a segunda, Lembranças da Bahia composta no mesmo ano por Geraldo Pereira e Moreira da Silva. Na primeira, temos:

Quem quiser vatapá, ô !  
Que procure fazê :  
Primeiro o fubá,  
Depois o dendê.  
Procure uma nega baiana, ô  
Que saiba mexê ,  
Que saiba mexê ,  
Que saiba mexê !  
Bota castanha de caju,  
Um bucadinho mais,  
Pimenta malagueta,  
Um bucadinho mais !  
Amendoim, camarão, rala o coco,  
Na hora de machucar !  
Sal com gengibre e cebola, Iaiá,  
Na hora de temperar.  
Não pára de mexê, ô !  
Que é pra não embolar.  
Panela no fogo,  
Não deixa queimar.  
Com qualquer dez mil-réis e uma nega, ô !  
Se faz um vatapá,  
Se faz um vatapá,  
Se faz um vatapá.

Aqui facilmente o leitor pode identificar a ambivalência quando o compositor associa os versos “procure uma nega baiana” com “que saiba mexê” e completa a associação com “bota”, “um bucadinho mais”, “na hora de temperar”, “não pára de mexê” e “que é pra não embo-lar”. Na segunda composição, ainda que de maneira aparentemente mais sutil como que nas entrelinhas, notamos a construção do duplo sentido:

Quando eu desembarquei na Bahia,  
Linda baianinha de sandália no pé  
Já me esperava cheia de alegria,  
Com uma figa no pescoço feita de guiné,  
E me disse:  
Temos uma igreja que hoje festeja  
O dia do Bonfim .  
E perguntei onde era, e fomos lá  
Ver ioiô e iaiá, sambando, oi, pra mim.  
E nessa terra de baianas e bons moços,  
Mil virtudes encontrei por lá.  
Tive convites para bons almoços,  
Comi efó, também comi vatapá,  
Acarajé, xinxim apimentado,  
Com as peixadas com arroz e caruru,  
E ainda assim com sabor nos lábios,  
No jenipapo, da canjica e do angu.

Em 1944, *Pregão da Baiana*, composta por Denis Brean e gravada por Isaura Garcia as-sim assinala:

Quando eu tenho uma vontade  
De comer qualquer quitute,  
Eu procuro o tabuleiro de sinhá,  
Seu ponto é lá na rampa do mercado,  
Com o tabuleiro armado fazendo o seu pregão:  
Tem cuscus para ioiô,  
E também para iaiá !  
Tá quentinho, tá gostoso,  
Se quiser pode provar.  
No tabuleiro a gente  
Encontra o que quiser,  
Pamonha, caruru,  
Vatapá e o acaçá  
Azeite de dendê e acarajé  
Pé-de-moleque, o bom efó e o mungunzá.  
Mas a arte de sinhá está no prato,  
E este prato é o cuscus de camarão,  
Com quitutes e a arte do fogão,

É que sinhá se serve pra pegar um coração.

Através do arremate dos versos “com quitutes e a arte do fogão” e “é que sinhá se serve pra pegar um coração”, mais uma vez percebemos como o binômio “corpo e comida” foram utilizados recorrentemente entre os compositores como recurso estético para dizer sobre a atratividade e fascínio que o corpo das baianas exerciam no imaginário masculino daqueles compositores da música popular do Brasil.

### 3CORPO E RELIGIOSIDADE

Fechando a proposição temática deste artigo, qual seja, discutir, ainda que introdutoriamente como o *duplo sentido* enquanto recurso estético foi utilizado entre alguns compositores na música popular do Brasil, apresentaremos a terceira chave que é a associação entre o corpo das baianas à religiosidade. Em larga medida, podemos dizer que a relação entre baianas e religiosidade estabelecida no cancionário popular do Brasil recai quase sempre na associação entre o corpo da baiana ao Senhor do Bonfim, sobretudo entre as composições que se referem à igreja, à Lavagem e à Festa do Senhor do Bonfim de Salvador, tradição religiosa inventada a partir do ano de 1745 pelo Capitão de Mar e Guerra da Marinha Portuguesa, Theodózio Rodrigues de Faria, tema já desenvolvido em outro estudo (NUNES NETO, 2013).

Neste sentido, as composições que serão apresentadas a seguir, de alguma maneira, corroboram com a relação que, até aqui, temos estabelecido referência: a utilização do recurso estético do *duplo sentido* para referir-se ao corpo das negras baianas. Em 1944 Francisco Alves gravou *Oração ao Bonfim* composta por Vicente Paiva e Chiquinho Sales:

Eu vou fazer uma oração  
Ao Senhor do Bonfim, ô, ô,  
Pra dar vida a esta baiana  
Que é tudo pra mim, ô, ô,  
Que tem no olhar a candura,  
E no riso a doçura,  
E abençoe o nosso amor.  
Eu vou fazer uma oração  
Ao Senhor do Bonfim, ô, ô,  
E ele por certo ouvirá  
Minha prece de fé.  
Com os olhos voltados pro céu,  
Deposito a minha devoção,

Ó Senhor do Bonfim,  
Esperança do meu coração.  
Linda boneca, sem vida e sem cor,  
Anda depressa para o nosso amor,  
Na sua boca a ânsia louca de mil beijinhos dar,  
Quero dos seus beijos sentir o calor.  
Quero dos seus lábios sentir o dulçor,  
Vem para o amor,  
Pra da vida sentir o prazer,  
Vem meu amor,  
Vem viver.

Dez anos depois, “O Trio de Ouro” em 1954 gravou *A Baiana sambou* composta por Herivelto Martins e Ciro Monteiro. Assinala o compositor:

A baiana sambou,  
Remexeu tanto,  
Que eu tive que ir ao Bonfim,  
Rezei uma prece, pedi que me desse  
Aquela baiana todinha pra mim.  
Aí, Senhor do Bonfim não negou.  
Aí, Senhor do Bonfim me entregou  
Aquela baiana todinha pra mim !

Em Salvador, na tradição em que se celebra o Senhor do Bonfim e Oxalá na Festa do Senhor do Bonfim, as baianas, integrantes da tradição ao culto do Senhor da Colina, dela tomam parte, compondo uma espécie de tríade: relação que, juntamente com eles, se consagraram como emblemático ícone da Festa. Como dito na composição musical, *Terreiros e Catedrais*, de Moraes Moreira e Bêu Machado, as baianas funcionam como vetor através do qual, em Salvador, terreiros e catedrais dialogam. Em *Bahia de todos os deuses* composta por Bala e Manuel em 1969 e interpretada por Elza Soares no mesmo ano, os compositores revelam:

Bahia, os meus olhos estão brilhando  
Meu coração palpitando,  
De tanta felicidade.  
És a rainha da beleza universal,  
Minha querida Bahia.  
Muito antes do Império,  
Foi a primeira capital,  
Bahia, Bahia  
Preto Velho Benedito já dizia :  
Felicidade também mora na Bahia.  
Sua história, sua glória, seu nome

É tradição.  
Bahia do velho mercado,  
Subida da Conceição.  
És tão rica em minerais  
Tem cacau, tem carnaúba,  
Famoso jacarandá.  
Terra abençoada pelos deuses  
E o petróleo a jorrar.  
Nega baiana, tabuleiro de quindim,  
Todo dia ela está, na igreja do Bonfim, oi !  
Na ladeira tem, tem capoeira....  
Zum, zum, zum  
Zum, zum, zum  
Capoeira mata um.

As baianas e o Senhor do Bonfim atravessaram todo o século XX, costumeiramente representados na música popular do Brasil. Paulinho Boca de Cantor gravou em 1990 *Terreiros e Catedrais* composta por Moraes Moreira e Bêu Machado, numa clara referência às discussões sobre o sincretismo religioso na Bahia:

Meu Senhor do Bonfim,  
Meu começo !  
Reconheço, Senhor Oxalá,  
Se vem chuva  
Pra planta crescer.  
Trago água de flor  
Pra te dar !  
Sexta-feira é dia de branco,  
Pele negra,  
Colina e colar.  
Trago rezas e incenso  
Pro santo !  
Canto e danço  
Pro meu orixá.  
Da Conceição ao Bonfim  
Quem tem fé vai a pé: ora veja  
Vão lavar a escada  
Da igreja  
Baianas do Candomblé !  
Na Bahia é assim :  
O que vale é a fé,  
Nada mais .  
Vão subindo  
A ladeira, se unindo  
Terreiros e catedrais

Assim, concluindo este breve artigo, notamos que a partir de finais dos anos 90 os discursos - ou as representações regionalistas - sobre a figura feminina na música popular do Brasil acrescentaram outros dispositivos, outros elementos, outras formas de representar as mulheres, como se pode notar em composições musicais do pagode baiano e, igualmente, no funk carioca. Estes gêneros musicais passaram, então, a dizer as mulheres não mais como negras, mulatas, sararás ou loiras, mas como pertencentes a uma mesma unidade discursiva, homogeneizante, totalizadora e sem distinções tão aparentes, promovendo, desta forma, uma espécie de nivelamento, pelo menos no âmbito discursivo, como se entre elas não houvessem especificidades culturais, regionais e locais, num país como o Brasil (tamanho é a sua diversidade cultural).

Tanto entre as composições musicais do pagode produzido na Bahia quanto nos funks produzidos no Rio de Janeiro, constatamos, lamentavelmente, que as mulheres, agora niveladas, sejam brancas, negras, mulatas ou mestiças, passaram a ser depreciadas e subjugadas aos desejos masculinos que as tratam, indistintamente, como meros objetos para a realização de fantasias sexuais ou reafirmação da condição de uma suposta masculinidade, o que nos mobiliza a pensar na seguinte questão: será que estamos vivenciando uma espécie de empobrecimento musical na forma de enunciar o desejo pelo corpo feminino, na música popular, produzida no Brasil? Um convite aos leitores e leitoras a refletirem sobre esse problema.

## REFERÊNCIAS

- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime de Economia Patriarcal*. 9ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Cia ds Letras, 1998.
- Jornal Diário de Notícias. 13 de janeiro de 1968.
- MOURA, Roberto. *Tia Cita e A Pequena África no Rio de Janeiro*. 2ª edição, Rio de Janeiro:

Secretaria Municipal de Cultura/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural/Divisão de Editoração, 1995. (Coleção Biblioteca Carioca)

NUNES NETO, Francisco Antonio. *A invenção de uma tradição: a Festa do Senhor do Bonfim em jornais baianos*. Salvador: UFBA-IHAC, 2014. (Tese de Doutorado)

\_\_\_\_\_. A invenção da tradição: a devoção ao Senhor Bom Jesus do Bonfim na/da Bahia. In: *Revista Interfaces Científicas – Humanas e Sociais*. Aracajú. Vol. 1, nº 2, p. 45-55, fev. 2013. [www.periodicos.set.edu.br](http://www.periodicos.set.edu.br)

\_\_\_\_\_. As mulheres de saia como ícones identitários e de identificação em Salvador: trajetórias femininas negras em Salvador. In: *Revista Interfaces Científicas – Humanas e Sociais*. Aracajú. Vol. 1, nº 3, p. 40-50, jun. 2013. [www.periodicos.set.edu.br](http://www.periodicos.set.edu.br)

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. “*Branca para casar, Mulata para f..., Negra para trabalhar*”: *Escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)/Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), 2008.

SANCHES, Maria Aparecida Prazeres. *Fogões, Pratos e Panelas: poderes, práticas e relações de trabalho doméstico, Salvador 1900-1950*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, FFCH/UFBA, 1998.

SANTANNA, Marilda. *As donas do canto. O sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador*. Salvador: EDUFBA, 2009.

Recebido em: 11 de novembro de 2013.

Aprovado em: 05 de dezembro de 2013.

## ECOS DE VIOLA NO SAMBA DE TAMBORETE

## ECHOES OF VIOLA IN SAMBA OF TAMBORETE

Quercia Oliveira <sup>1</sup>

*Resumo:* Quais os impactos do processo de patrimonialização do samba de roda do Recôncavo baiano em manifestações que lhe guardam proximidade? Objetivando uma reflexão acerca deste questionamento, o presente artigo<sup>2</sup> toma o samba de véio realizado na comunidade do Rodeadouro, Juazeiro-BA, como objeto e seus praticantes como sujeitos da pesquisa, constituindo os impactos operados pelo processo de patrimonialização do samba do Recôncavo no samba do Rodeadouro como problema de pesquisa. Para tanto, tomamos as perspectivas etnográficas e o ponto de vista da história oral, a partir da qual os relatos e falas de nossos sujeitos de pesquisa são entendidos como fontes históricas.

*Palavras-Chave:* Samba de Véio, Patrimonialização, Política cultural, Cultura negro-diaspórica.

*Abstract:* What are the impacts of the heritage process of the Bahian Reconcavo Area's "samba de roda" in demonstrations that *can be seen by you in your neighborhood* ? For a fair reflection of this questioning, this article takes the *samba de véio* held in *Rodeadouro* community , *Juazeiro-BA*, as an object, while its practitioners were held as research subjects, constituting the impacts operated by patrimonialization process of *Recôncavo samba* upon *Rodeadouro samba* as a research problem. For this purpose, we take the ethnographic perspectives and the point of view of oral history, from which the reports and speeches of our research subjects are understood as historical sources.

*Keywords:* Samba de Véio, Patrimonialization, Cultural policy, Black-diasporic culture.

---

<sup>1</sup> Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Professora convidada do Departamento de História da Universidade de Pernambuco – UPE *campus* Petrolina. E-mail: querciaoliveira@gmail.com

<sup>2</sup> Um extrato da dissertação *Ecos de Viola no Samba de Tamborete: Jabutinagens às margens do São Francisco* (OLIVEIRA, 2013).

## **1 PATRIMONIALIZAÇÃO DO SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO – O GENOCÍDIO DOS TAMBORES**

Antes de entrarmos na roda do “Samba de Véio”, praticando a observação e participação observante sobre nossa manifestação e comunidade campo de estudo, é eminente a necessidade de perpassarmos, mesmo que, rapidamente, a política patrimonial brasileira, em especial a do Estado da Bahia, e o processo de patrimonialização do samba de roda do Recôncavo baiano. Afinal de contas, quais os desejos subjacentes à candidatura do samba de roda ao título de “patrimônio cultural da humanidade”? Que forças estiveram em disputa no processo de constituição desta candidatura?

Para visualizarmos a definição da política patrimonial no Brasil e na Bahia, temos que retornar à década de 1930 quando - contemporaneamente - teve lugar a formulação do paradigma da democracia racial, sendo constituído o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Trazendo a concepção de patrimônio histórico, cunhada na França, e tendo como objetivo a identificação de um patrimônio cultural brasileiro que se afirmasse diferenciado em relação ao europeu e ao estadunidense, o SPHAN participou do processo de consolidação de uma estrutura burocrático-cultural do Estado brasileiro, que visava a substituição de antigas e descontínuas relações entre Estado e cultura por políticas públicas, ou seja, ações planejadas e implementadas, com perspectivas de perenidade. Neste âmbito, inserem-se as políticas de preservação do patrimônio nacional. Preocupadas, inicialmente, com a preservação e restauração de monumentos que guardavam interesse nacional, fosse de caráter religioso, civil ou militar, as políticas patrimonialistas brasileiras se voltavam para o estudo, a documentação e a divulgação de bens culturais isolados, o que as assemelharia às políticas museológicas.

A partir da segunda metade da década de 1960, quando o Serviço já havia sido transformado em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), as políticas do patrimônio no Brasil estiveram marcadas pela tentativa de conciliar a preservação de valores “tradicionais” e o desenvolvimento econômico das regiões, o que gerou uma vinculação da área ao turismo, afinal de contas, “o fluxo turístico era visto como a melhor forma econômica para a conservação e a valorização do patrimônio cultural e natural” (SANTOS, 2005:79).

Para tanto, era preciso conformar na nação um ideal de patrimônio e cultura brasileira. Assim, foi recomendada aos estados - e às suas secretarias de cultura - uma articulação com os meios de comunicação de massa que garantisse a veiculação e propagação do patrimônio nacional, ao mesmo tempo em que este figurava como conteúdo escolar (SANTOS, 2005; CARMO, 2009).

Na Bahia, de forma específica, esse turismo cultural foi constituído entre definições discursivas do patrimônio nacional e da “tradição afro-brasileira”, como diria Santos (2005), ou negro-diaspórica, como preferimos. Os bens a serem visitados pelo turista e, conseqüentemente, preservados pelas políticas patrimoniais, contudo, não puderam se limitar ao conjunto arquitetônico e monumental do Estado. Havia uma imagem do cotidiano a ser apreendida, uma vivência cultural que deveria ser realizada, uma baianidade a ser contemplada pelos roteiros turísticos. Construiu-se, assim, a concepção da Bahia como nação cultural distinta, na linguagem e na religião, do restante do país. Esta singularidade, por sua vez, poderia ser percebida “nas distinções das origens africanas com a cultura ocidental. A docilidade, o ritmo, a sensualidade, a malandragem, a capoeira e a culinária seriam tanto os elementos básicos desse contraste quanto o que imprimiria as características próprias do ‘jeito baiano’” (SANTOS, 2005:88, grifos do autor).

Entre o “contraste negro” e a “docilidade baiana”, contudo, podemos identificar a mediação do Estado, engajado na constituição de uma imagem morena para a Bahia. Assim, e servindo-se das alianças feitas com os grandes meios de comunicação de massa, em especial a TV, foi alardeada uma democracia racial também singular: dentro do racialmente democrático Brasil, havia uma nação cultural diferenciada cuja democracia havia sido construída de forma especialmente emotiva, pulsante e festiva. Tendo sido expropriado de seu potencial simbólico de resistência e contestação ao processo de exploração do ‘homem pelo homem’, o complexo cultural negro-diásporico<sup>3</sup> foi constituído como patrimônio cultural baiano e sobre ele operaram as lógicas do capital, a mediação monetária e a afirmação discursiva da harmonia racial.

---

<sup>3</sup>A partir de proposições de *Stuart Hall (2003)*, tomamos o termo “negro-diaspórico” como sinalizador de um complexo cultural construído em um não lugar geográfico cuja potência de subversão de modelos culturais orientados à nação é, concomitantemente, latente e manifesta e diretamente relacionado à condição racial negra.

A partir da segunda metade da década de 1960, durante o período da ditadura militar, as políticas patrimoniais nacionais estiveram voltadas para a integração e a uniformização comportamental brasileira. Afirmando a centralidade da cultura popular, o Estado ditatorial na Bahia visava, ainda, a proteção da “vida cotidiana baiana” já constituída em bem cultural, ameaçado pelos novos padrões trazidos pela Indústria Cultural. Como meta para o desenvolvimento econômico, instaurou-se a continuidade das atividades turísticas. Ao complexo cultural negro, por sua vez, foi destinado o mesmo tratamento do regime político anterior, constituindo-o como bem cultural baiano. Em 1985, no processo de abertura e redemocratização política do Brasil, como vimos acima, o Estado operou uma tentativa de manutenção da circunscrição das questões do negro ao âmbito cultural. A mestiçagem e a harmonia racial, por sua vez, fosse como modelos aplicados ou almeçados, continuaram a figurar como centro do discurso político-cultural e identitário brasileiro.

Em 1988, com a promulgação da nova Constituição, o patrimônio imaterial teve sua proteção regulamentada. No artigo 216, tivemos definido o caráter material e imaterial do patrimônio nacional, tomado de forma individual ou coletiva, que portasse referência à identidade, à ação ou à memória dos diferentes grupos formados pela sociedade brasileira. Incluem-se, assim, as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artísticas; os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. Como já era de se esperar, a proteção e a promoção do patrimônio se constituiu como dever do Estado em colaboração com a comunidade. Como meios para tanto, foram estabelecidos os inventários, registros, vigilância, tombamento, assim como outras formas de acautelamento e preservação.

O processo de regulamentação deste artigo, contudo, só teve início uma década depois, com a criação do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial (GTPI). Também nesta perspectiva, no ano de 2000, através do Decreto n. 3.551, foi instituído o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial e o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, no qual foram definidas as quatro categorias e os livros de registro para o patrimônio imaterial: os saberes – definidos como os conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades; as celebrações – que abarcavam os rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, reli-

giosidade, entretenimento e outras práticas da vida social; as formas de expressão – manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas; e os lugares – mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentrem e se reproduzam práticas culturais coletivas.

No ano de 2002, o Brasil procedeu a seu primeiro registro do patrimônio imaterial e em 2003, quando a UNESCO lançou a segunda listas de bens inscritos como Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, a arte gráfica dos índios Wajãpi se tornou a primeira representante brasileira na lista. No ano seguinte, a UNESCO recebeu novas candidaturas ao título. Como representante do Brasil, foi inscrito o samba de roda do Recôncavo baiano.

Entrecruzando as definições de patrimônio ofertadas pela literatura da área, os históricos referentes ao tratamento destinado ao complexo negro-diaspórico no Brasil – no qual se situa o das festas negras, seus tambores e o próprio samba – e uma interpretação do processo de candidatura e patrimonialização do samba de roda do Recôncavo baiano, podemos perceber o subjacente desejo de patrimonialização do samba realizado no Rio de Janeiro, tido como nacional. Objeto primeiro da intenção patrimonialista, o samba nacional, como exposto acima, não foi candidatado por questões impostas pela UNESCO. Os argumentos que embasaram a candidatura internacional do samba do Recôncavo, e mesmo o seu registro nacional, no entanto, estiveram sempre atrelados ao intuito de constituí-lo como matriz folclórica do samba carioca.

Reatualizando a proposta patrimonial do Estado Novo na qual o samba carioca, atrelado à indústria cultural, representaria o símbolo de unificação nacional, enquanto o samba da Bahia se configurava como representante regional a ser assimilado pelos maestros e compositores da música clássica, tendo suas referências sempre presas à sua localização geográfica. Neste contexto, uma diversidade de sambas realizados em outros estados brasileiros foram estrategicamente esmaecidos, reforçando-se no imaginário coletivo “o samba” e sua versão matricial, ainda não urbanizada, feito na Bahia.

Numa segunda perspectiva, podemos apontar os processos de apropriação e assimilação discursiva pelos quais passou o samba do Recôncavo para a constituição de uma manifestação mestiça. Mais uma atualização do que fora proposto pela política patrimonial do Estado Novo, a postura assumida pelo IPHAN (2006) destaca, em meio ao complexo cultural que constitui o samba de roda, elementos e imagens que nos vertem a uma manifestação morena, construída a

partir da interação pacífica entre a cultura africana e a europeia. É assim que, entre os diferentes instrumentos necessários para a realização de uma roda de samba, a viola, em especial, a machete, assumiu uma postura central no texto do Dossiê (LIMA, 2011).

De origem europeia, responsável pela harmonia da música e representante do paradigma patrimonial material, a viola se sobrepôs, no texto do Dossiê, aos tambores, atabaques, pandeiros, às palmas e ao prato e faca – estes três últimos apontados pelo Sr. Bafafá (LIMA, 2003) como únicos instrumentos essenciais ao samba de roda. No plano de salvaguarda, a viola também ganhou atenção especial, sendo proposto o registro do repertório, oficinas de execução e o reestabelecimento da confecção do instrumento. O estado de contingência no qual o instrumento foi tomado pelo complexo cultural negro-diaspórico, no entanto, não esteve problematizado pelo Dossiê. De acordo com Cássio Nobre (2008), a viola foi adotada no Brasil pelos africanos e seus descendentes como substituta de instrumentos africanos como o pluriarco, o lamelofone e o xilofone, o que nos evidencia a violência da escravidão e o estado de ausência em que o instrumento foi adaptado à prática do samba.

A roda, por sua vez, tão mitificada na história social do samba, foi descrita pelo Dossiê como figurativa, uma vez que “a forma real de disposição dos participantes pode ser antes a de um semicírculo, ou mesmo, a depender do espaço onde acontece o samba, assemelhar-se a um quadrado ou a uma elipse. Como no caso da famosa Távola Redonda [...]” (IPHAN, 2006:36).

Da Távola Redonda? Referência ao conjunto mítico inglês? Por que não à cabaça, objeto que, mesmo assumindo vários formatos, na prática, representa, dentro da mitologia negro-diaspórica, o redondo mundo? Por que não fazer referência à concepção cíclica da energia, que propõe às manifestações religiosas negro-diaspóricas a formação circular? Entre muitas possibilidades de exemplificação, o redator optou pela europeia Távola Redonda, o que nos leva, mais uma vez, a apontar o desejo subjacente de constituir uma manifestação morena na qual coabitem elementos constituidores do nosso mito de fundação.

Implícita também em outros espaços de descrição, a intenção de constituir o samba de roda como uma manifestação baiana mestiça, e não negra, é manifestada, de forma literal, quando, em sua justificativa, o texto do Dossiê contra-argumenta a origem africana atribuída ao samba de roda pelos seus praticantes. Vejamos o texto:

Essa convicção expressa pelos praticantes do samba é, como já foi visto, corroborada pelos registros históricos. Mas ela não exclui o fato de que o samba de roda é resultado de um processo de trocas interculturais. Sendo uma atividade de afro-descendentes, e exibindo traços culturais de origem africana, ele não deixa de comportar, desde seus primeiros registros históricos, elementos trazidos pelos europeus. (IPHAN, 2006:72-73).

Na sequência, o redator aponta a adoção do prato e da faca, utensílios domésticos de origem europeia; os instrumentos cordofones europeus, como o violão e, novamente, a viola; os cortes estróficos; o ritmo poético; e a língua portuguesa. A presença de tais elementos é, de fato, constatável. A sua utilização argumentativa, contudo, é testemunha de um posicionamento político. Contrapô-las à afirmação de que o samba de roda teria origem africana nos dá indícios do motivo pelo qual a viola, utilizada de forma destacada somente pelos praticantes do samba chula, é tomada como instrumento símbolo do samba de roda do Recôncavo e não os tambores, atabaques ou pandeiros, presentes também na modalidade conhecida como samba corrido. A ausência de problematização das relações raciais brasileiras, também é um índice do paradigma moreno sob o qual o Dossiê está elaborado. Desta forma, as imposições linguísticas que resultam no uso do idioma e das regras poéticas do português, assim como a potencialidade presente no processo de reversão do simbolismo europeu, quando o prato e a faca são constituídos como instrumentos musicais, são tomadas simplesmente como “trocas interculturais”.

O esmaecimento dos conflitos, seja por ausência de criticidade, como pondera Lima (2003) quando discute o processo de constituição do samba como gênero musical, seja por adesão consciente ao projeto cultural e patrimonialista conduzido pelo Estado brasileiro, resguarda o genocídio há muito perpetrado contra o complexo negro-diaspórico no país. Se, no final do século XIX, o confronto direto instituído pelos editais de polícia não logrou êxito, a política genocida de assimilação resguardada pelo paradigma da democracia racial, forjada em meio ao movimento modernista, ao desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e ao populista Estado Novo, incidiu o primeiro golpe nos tambores negros no samba. Falamos do processo de mediação do Estado, do carnavalesco e do produtor cultural, inserido no seio do samba, transformado em símbolo nacional urbanizado, quando praticado no Rio, e em regional dócil e folclorizado, quando feito na Bahia.

Mesmo contestado a partir da década de 1950, o paradigma da harmônica e democrática relação racial no Brasil, e todas as pulsões genocidas que lhes são subjacentes, é constantemente reatualizado, sobrevivendo à ditadura militar, ao processo de abertura política e à entrada do Brasil na era das políticas públicas. Neste contexto, o processo de patrimonialização do samba de roda desfere um novo golpe aos tambores do samba, mas, agora, somente no baiano. Implícita à postura política assumida pela relatoria do Dossiê, o paradigma da morenidade brasileira elege as cordas europeias, as trocas interculturais e a posição matricial em relação ao samba nacional como representantes maiores do samba de roda de roda do Recôncavo. Em outras palavras, e parafraseando Santos (2005), o samba de roda do Recôncavo é negro-diaspórico, na origem, mas base para a mestiça nacionalidade, na concepção.

## 2 ARRODEANDO PEDRAS

Segundo seus moradores, a comunidade do Rodeadouro surgiu, em data ainda não precisada, como ponto de apoio para navegantes do Rio São Francisco. Até a década de 1970, quando foi construída a Barragem de Sobradinho para implantação de hidrelétrica, a região de Juazeiro-BA e Petrolina-PE realizava o fluxo de mercadorias através de grandes embarcações apelidadas de “vapores”, que trafegavam entre as cidades de Pirapora-MG e Juazeiro-BA/Petrolina-PE. Com a construção da barragem, contudo, houve a diminuição do volume de água do Rio, que passou a ter sua vazante regularizada pelas comportas da Companhia Hidrelétrica do São Francisco (CHESF), responsável pela administração da Barragem de Sobradinho, o que dificultou a passagem de grandes embarcações (ADMINISTRAÇÃO DA HIDROVIA DO SÃO FRANCISCO, 2012).

Foi também deste movimento de navegação precedente à construção da barragem que surgiram os nomes homônimos da ilha e da Comunidade. De acordo com D. Ovídia<sup>4</sup>:

---

<sup>4</sup> Uma das líderes da comunidade, D. Ovídia coordena, entre outros, o processo organizativo de saída do reisado e do samba, atividade antigamente desempenhada por sua tia, a quem acompanhava quando realizou seus primeiros contatos com o Reisado, ainda criança. Da vivência e representação comunitária, advém seu posicionamento e visão conceituais sobre as manifestações e forma de organização do Rodeadouro, sobre as quais porta valiosas informações que nos foram ao longo de nossos questionamentos, generosamente ofertados. Entrevista filmada e fotografada – Juazeiro-BA, 2012.

Quando os barqueiros iam subindo... e aí você vê que aqui mesmo na beira do rio já tem pedra, lá naquela volta [D. Ovídia aponta para ponta da Ilha do Rodeadouro localizada em frente à comunidade do Rodeadouro] tem pedra, as barcas saiam arrodando as pedras. Aí, quando passavam umas [barcas] pelas outras, que havia acontecido alguma coisa, diziam: ‘Lá no arrodador’. No arrodador, porque eles saíam arrodando as pedras para livrar as barcas, aí eles consideravam o nome o arrodador, que deu origem ao nome Rodeadouro.

O lugar de passagem para navegantes, no entanto, seria, simultaneamente, utilizado como esconderijo de escravizados fugidos, como relata D. Fátima<sup>5</sup>, “os iniciantes vieram através dos negros que aqui se refugiavam. A gente tinha todo aquele processo das navegações, e... aqui, parando para descanso. E, nesse período, aqueles que vinham fugindo, acabavam entrando na comunidade e foram eles os fundadores”.

Apontando negros refugiados como fundadores do Rodeadouro, D. Fátima nos dá indícios de que a comunidade possui uma formação quilombola. Sobre este aspecto, D. Ovídia nos conta que “até alguns anos atrás, [os moradores do Rodeadouro] não tinha ideia disso, mas, surgiu aqui o pessoal da CPT [Comissão Pastoral da Terra], né?, que trabalha com a terra, e conseguiu descobrir que aqui tem remanescentes quilombola”.

Neste contexto, a fala de D. Ovídia nos alerta para o estado, ainda atual, de invisibilização e esmaecimento do pertencimento sociocultural em que se encontram as comunidades tradicionais, em especial as negras no Brasil. Evidencia-nos, ainda, a delicada tarefa de instituições e estudiosos que, no processo de identificação de comunidades quilombolas, correm o risco de instituírem identidades não referendadas pelos sentimentos de pertença e singularização cultural portados pelas comunidades em questão.

Entre os relatos que circundam o surgimento da comunidade do Rodeadouro, detectamos, ainda, a referência mítica à história de um escravizado fugido que, escondendo-se na região, teria tomado uma elevação rochosa como moradia. Chamada de aloque ou aloquê, pronúncia ainda sem consenso na comunidade, a pedra que teria abrigado o fundador do Ro-

---

<sup>5</sup> Uma das figuras mais animadas durante as apresentações do Samba, D. Fátima, coordena, juntamente com D. Sueli, a distribuição das bebidas na roda, garantindo que todos os participantes estejam servidos. Após ser sucessivamente requisitada para ofertar informações sobre as manifestações de sua comunidade, decidiu tomar o Samba como objeto de estudo para o Trabalho de Conclusão de Curso de sua Graduação em Pedagogia, ainda em curso. Desta forma, durante nossas valiosas entrevistas e conversas, ofertou-nos, de forma franca, informações preliminares de sua pesquisa. Entrevista filmada e fotografada – Juazeiro-BA, 2012.

deadouro, ao ser pisada, produziria um som diferenciado das demais, sendo utilizada atualmente como ponto de partida dos penitentes da comunidade.

Sendo iniciada do alogue/aloguê e de poucas casas de alvenaria, a comunidade do Rodeadouro atualmente possui cerca de 700 moradores, que habitam construções de variados tipos; com parte significativa das ruas calçadas, água encanada, rede de esgoto, abastecimento de energia elétrica, serviço de telefonia residencial e móvel, internet, estrada de acesso asfaltada e oferta, mesmo que limitada, de transporte público. Os serviços de saúde pública, contudo, são prestados pelo posto de uma comunidade vizinha, Lagoa do Salitre, localizada a 6 km do Rodeadouro. Também nesta comunidade, são ofertados os ensinos Fundamental II e Médio.

Mesmo para aqueles com formação escolar, a estrutura da comunidade oferece poucas possibilidades de emprego, forçando jovens a morarem no centro da cidade ou a promoverem a migração pendular em busca de oportunidades de engajamento no mundo do trabalho. Segundo o Sr. Antônio, a comunidade, que antigamente se dedicava à agricultura, pesca e pecuária, sobrevive atualmente de trabalhos externos ou de atividades do turismo local.

A importância econômica do turismo para os moradores da comunidade também pode ser observada no seu cotidiano. Possuindo a única travessia da cidade para a Ilha do Rodeadouro, um dos pontos turísticos mais visitados da região, a comunidade tem se dedicado à recepção comercial do turista. Durante a semana, passa pela comunidade um pequeno quantitativo de visitantes, não exigindo grande suporte além de bares, restaurantes, pequena estrutura de hospedagem e estacionamento, já fixos. Aos finais de semana e feriados, contudo, a recepção é iniciada no ponto de ônibus central, com a montagem de banquinhas de doces, petiscos, água, cerveja, refrigerante, cangas, óculos e acessórios em geral. Nestes dias, o quantitativo de banquinhas e de pessoas escaladas para trabalhar na travessia também aumenta, para garantir uma maior celeridade ao processo.

No cair da tarde dos finais de semana e feriados, em especial nos domingos, as últimas embarcações, sempre lotadas, trazem turistas ainda sedentos de diversão que, juntamente com alguns moradores, transformam a comunidade em orla de eventos. Nestes dias, mesmo de longe, é possível escutar a diversidade de ritmos executados nos bares que ficam na área de embarque e desembarque, alguns com shows e música ao vivo. Desta forma, o fluxo de turis-

tas se mantém intenso até os últimos horários do serviço de transporte público, quando a comunidade retorna às suas cotidianamente ventiladas, pacatas e silenciosas noites.

Em épocas de Reisado, no entanto, o cotidiano noturno da comunidade também é alterado. O costumeiro silêncio semanal é rompido pelo toque do tamborete; as ruas, sempre vazias, são ocupadas por cortejos de crianças, jovens, adolescentes, adultos e idosos; as casas, fechadas em sua maioria, se abrem para receber os vizinhos e amigos; os tons amarelados das fotografias cedem lugar ao colorido movimento do samba.

### **3 OH! ME ABRA A PORTA, OH! SINHÁ Ê!**

Desterritorializado pelos navios portugueses, o reisado – uma referência à narrativa bíblica na qual os três Reis Magos, guiados pela estrela de Belém, fazem uma visita ao menino Jesus logo após seu nascimento – foi absorvido pelo catolicismo popular brasileiro, que lhe conferiu uma diversidade de ritmos e rituais, variantes de acordo com as influências e características festivas de cada localidade. Desta forma, no período atribuído às comemorações natalinas, de 24 de dezembro a 6 de janeiro do ano seguinte, são realizados, em diversas partes do Brasil, festejos dedicados aos Reis Magos, genericamente conhecidos como reisado (OLIVEIRA, 2010).

Na região e na circunvizinhança das cidades de Petrolina-PE e Juazeiro-BA, no submédio São Francisco, já foram identificados vários focos, com diferentes formas, períodos e práticas de Reisado. Na comunidade campo de pesquisa, assim como em outras que lhe são próximas, os festejos de Reisado começam habitualmente nos primeiros dias do ano, prolongando-se até que todas as casas da comunidade sejam visitadas, respeitando-se, contudo, os casos nos quais o dono da casa, de forma implícita ou explícita, demonstre seu não interesse em receber o cortejo do Reisado, seja por motivo de doença, morte, credo ou situação financeira.

Sobre o surgimento da manifestação no Rodeadouro, tivemos contato com algumas hipóteses. Defendendo a ideia de reminiscência quilombola, o Sr. Antonio<sup>6</sup> argumenta que a

---

<sup>6</sup> Tendo nos abordado durante a saída da Bandeira do Divino na comunidade, o Sr. Antônio, que não participa do cortejo do Reisado nem das apresentações do Samba da comunidade, mas faz parte do Samba de Vêio da

própria fabricação dos instrumentos utilizados é característica de culturas quilombolas do Brasil. Trazendo uma visão mais conceitual, D. Ovídia tece uma ligação entre cultura popular e religiosidade, definindo o Samba como um complexo cultural herdado das três raças tomadas na historiografia brasileira como base para a constituição cultural do país. Trazemos um trecho de sua fala para exemplificar:

O samba mesmo vem dos índios, então, é alguma coisa ligada aos índios, o batuque e o sambar. E o batuque, também, é das pessoas que trabalhavam e navegavam no São Francisco e aí, dali, tiravam, durante a noite, para sambar com os próprios instrumentos que existia lá, por isso que o batuque vem do negro. E as músicas que a gente canta no samba hoje, assim, dizem os historiadores que vem de Portugal. Então, por isso que tem as três raças, o índio, o negro e o branco. Então, tem uma mistura o samba de véio, né?

Permitindo-nos entrever reflexos das histórias sociais conformadas sobre o samba no Brasil, a fala de D. Ovídia, em certo ponto, lembra-nos a defesa do Dossiê (IPHAN, 2006) sobre o caráter mestiço do samba de roda do Recôncavo baiano, em especial, quando referenda as letras dos sambas cantados. A afirmação de que o “samba mesmo” teria vindo dos índios, por sua vez, nos remete à tese defendida por Bernardo Alves Filho (2002) e acolhida por alguns pesquisadores do samba no Sertão nordestino, de que o samba seria uma manifestação “brasilíndia”, ou seja, teria suas bases no complexo cultural indígena. Em seguida, D. Ovídia retorna ao batuque construindo uma relação entre o surgimento do samba de véio e o cotidiano laboral de negros que exerciam atividades profissionais no Rio São Francisco. A síntese de sua fala, contudo, é categórica: o samba de véio do Rodeadouro é constituído pelas três raças, o índio, o negro e o branco.

Apontando a manifestação como uma festividade emergente do cotidiano de trabalhos dos primeiros habitantes do Rodeadouro, D. Fátima nos conta que os contemporâneos de seus tataravôs, juntamente com moradores de uma comunidade vizinha, se utilizavam de versos e cantorias para tornar as atividades na casa de farinha e na pesca menos enfadonhas.

---

comunidade vizinha, a Ilha do Massangano, nos traz uma visão mais externa das manifestação em estudo, pontuando, muitas vezes, aspectos gerais para explicação de questões específicas. Entrevista filmada – Juazeiro-BA, 2012.

[...] Na pescaria ou nas festas da mandioca, que era pra raspar nas casas de farinha, né?, e eles já faziam isso daí... então eles, pra não passar, assim... uma coisa monótona, e não tinha som, eles, com os materiais de trabalho, já faziam sua festa. Bem assim eram os pescadores, iam chegando lá, enquanto o peixe estava ali cozinhando, eles estavam lá, cantando, tirando uns versos, para ver se passava o horário para até então... fazer a culminância. Tinha a cachaça e tinha a comida, então eles faziam esse processo aí.

A realização do Reisado no mês de janeiro, por sua vez, teria surgido da necessidade de se visitarem uns aos outros, uma vez que, com o crescimento da comunidade, várias casas foram surgindo. De forma geral, contudo, as manifestações são sempre lembradas como herança de gerações passadas, ou, como costumam dizer, dos mais velhos, dos mais antigos, sem restrições a grupos familiares.

Descrevendo a manifestação na comunidade, D. Ovídia nos explica que para a realização do Reisado:

Tem que ser um grupo, não pode ser uma pessoa só para tirar um reisado. Tem que ter as pessoas para dançar, bater palmas, tem pessoas pra bater o tamborete, pandeiro, triângulo. Como é que faz... se reúne na porta de uma pessoa; essa casa tem que estar com a porta fechada, e a gente canta o reisado com a porta fechada, aonde tem uma parte no final do reisado que manda o dono da casa abrir a porta.

Desta forma, e respeitando as restrições pontuadas acima, várias casas são saltadas, não recebendo a visita do cortejo. Naquelas em que o Reisado é realizado, o procedimento é sempre semelhante. Posicionados em frente à casa, que mantém a porta fechada, um coro acompanhado por um grupo percussivo, canta em duas vozes:

Oh! de casa, nobre gente  
Escutai o que eu direi  
Ô partir do oriente  
A chegada dos três reis  
Os três reis quando souberam  
Que era nascido o messias  
Montaram em seus cavalos  
Com prazer e alegria  
É com a virgem Maria  
Recebei seu bento filho  
O primeiro trouxe ouro  
Para seu trono ourar  
O segundo trouxe incenso

Para seu trono incensar  
O terceiro trouxe mirra  
Pra saber se emortar  
Bateu asa, cantou galo  
Onde o salvador nasceu  
Canta os anjos nas alturas  
Gloria e recebe Deus  
(Música cantada no Reisado do Rodeadouro).

Breve narrativa da visita dos Reis Magos ao menino Jesus, esta parte da música, com cerca de dois minutos, é sempre cantada com a porta fechada, tendo o dono da casa, ou um representante do mesmo, no seu interior. Em muitos casos, ao verem a aproximação do cortejo, os moradores entram em suas casas e fecham a porta, sinalizando que estão preparados para receber o ritual. Na segunda parte da música, o coro solicita ao dono da casa que abra a porta, recebendo aqueles que, vindo de longe, querem vadiar!

Oh! Me abre a porta, oh! Sinhá ê!  
Que eu quero entrar, oh! Sinhá ê!  
Eu venho de longe, oh! Sinhá ê!  
Quero vadiar, oh! Sinhá ê!  
(Música cantada no Reisado do Rodeadouro).



**Imagem 1:** Ritual do Reisado cantado com a porta fechada – Comunidade do Rodeadouro, Juazeiro-Bahia, 2012<sup>7</sup>

<sup>7</sup>Todas as fotos utilizadas neste artigo são de autoria de *Juarez Rocha Junior*.

Com a abertura da porta, a saudação, Viva Santo Reis ao dono da casa!, marca o fim do rito religioso, cedendo espaço para o momento festivo do Reisado do Rodeadouro. Respondendo à pergunta “Samba ou Lamba?”, o dono da casa opta por ter, ou não, realizado o samba nas dependências de seu domicílio. Se a resposta é negativa, o cortejo segue em frente, dirigindo-se a outras residências.

Ao contrário, com a solicitação da realização do Samba, resposta festejada pelo cortejo, rapidamente se forma uma roda na calçada, quintal, sala ou qualquer espaço da casa, apontado pelo dono. O samba, na grande maioria das vezes que pudemos observar, foi iniciado com uma música de saudação ao dono da casa, fosse com o simples refrão “Ao dono da casa, boa noite / Boa noite, boa noite” ou com a música Ô Dono da Casa, uma referência à oferta de alimentos e bebidas, em especial a cachaça, que deve ser praticada pelo dono da casa que recebe o Samba:

Ô dono da casa,  
Ele é bom, ele dá!  
Ô se não hoje,  
Amanhã ele dá!

A partir de então, as músicas seguem sem ordem definida. Com inspirações diversas, as letras falam: do cotidiano de uma comunidade rural; de elementos ribeirinhos; de aspectos mítico-religiosos; de despedidas, viagens e movimentos migratórios, com destaque para os realizados através de grandes embarcações fluviais; de relações sociais, econômicas, de gênero, raciais e, mesmo, policiais; e, como já era de se esperar, do próprio samba.

Composto basicamente por três tamboretas, um triângulo e um pandeiro – instrumentos que fazem rodízio nas mãos daqueles que se dispõem a executá-los, em especial os jovens do sexo masculino da comunidade –, o grupo percussivo que acompanha o coro do Reisado e realiza o Samba recebe o complemento das palmas dos participantes e espectadores.



**Imagem 2:** D. Ovídia e grupo percussivo marcando o compasso - Comunidade do Rodeadouro, Juazeiro-Bahia, 2012.

Nas apresentações realizadas fora da comunidade, o samba recebe o acompanhamento de uma guitarra elétrica, executada por um senhor que, não residindo no Rodeadouro, é convidado para apresentações pontuais. Demasiadamente alta, a guitarra concorre com os instrumentos percussivos e com a primeira voz do samba feita, algumas vezes, sem o auxílio do microfone. Sobre esta questão, D. Fátima relata que

antigamente, dizia que quem acompanhava era uma viola. “Um violão”, antigamente que a gente chamava de “viola”. Mas, no que surgiu a Associação, eles viram a necessidade de botar uma viola. Mas nós não encontramos essa pessoa que tocasse essa viola... por que a guitarra já é um instrumento bem avançado... já é uma tecnologia grande e, particularmente, eu não gosto. Eu acho que, com a viola, ela tem um som totalmente diferente, né? Com a guitarra, parece que o som estronda e a gente fica se acabando de gritar, porque ele se torna alto, né? Mas era um instrumento... que era tocado só com a viola, não era com a guitarra (grifo nosso).

Tomada de forma figurativa, a viola, neste contexto, representa a necessidade surgida, após o processo de composição da Associação do Samba, da presença de um instrumento cordofone entre os tamboretos, pandeiros e triângulo do Samba de Véio do Rodeadouro. O pro-

cesso de organização da Associação, por sua vez, nos foi melhor detalhado por D. Fátima, que relata a atuação do Sr. Hélio Gomes, consultor e instrutor do Programa Produzir, desenvolvido pelo Governo Federal, em parceria com o Serviço Nacional de Aprendizagem do Comércio (SENAC/BA).

[...] Ele trouxe essa aula. Todos os integrantes que participavam foram levados para lá, e aí ele foi falando e a gente ouvindo. Quando chegava ao final da aula, a gente ficava conversando entre si: ele falou uma coisa certa. E foi juntando uma coisa com a outra. Quando acabou a reunião e o período da aula, que era uma semana, aí surgiu a necessidade [de criação da Associação]. Aí ele disse: ‘Se precisar de mim, eu volto para dar toda aquela ajuda necessária’. E assim ele fez: ele veio, passou para todos: ‘É necessário ter isso, conhecer e tudo’. E fizemos! Logo de ponta, escolhemos uma pessoa para que ela ficasse de ponta para fazer toda aquela [tramitação da] papelada e, também, ter uma pessoa de frente para que ele... a comunicação, os eventos... e cada uma tinha o seu papel.

Desta forma, através da ação externa – representada, na fala de D. Fátima, pelo pronome eles, sujeitos que viram a necessidade, em oposição ao pronome nós, agentes da tentativa de inserção do violão no Samba de Véio – é constituído o imperativo de um instrumento cordofone para o “Samba de Véio do Rodeadouro” que culmina, diante da impossibilidade do violão, na adoção de uma ruidosa guitarra. A não presença do instrumento nas rodas - realizadas pela comunidade e para a comunidade -, contudo, depõe sobre a sua não essencialidade. A restrição da sua presença a apresentações públicas, por sua vez, denota o esforço dos praticantes do “Samba do Rodeadouro” para constituírem um produto artístico aproximado do modelo que lhes foi apresentado como ideal, o que poderia facilitar sua legitimação e inserção na cadeia de circulação e consumo de bens culturais.

Demarcando diferenças, alguns elementos apontam para uma relação modeladora entre o Samba do Rodeadouro e as prescrições da indústria cultural e das políticas patrimonialistas do Estado brasileiro e baiano. Nesse contexto, o próprio ato de constituição da Associação Cultural Samba de Véio do Rodeadouro pode ser compreendido como uma forma de iniciação à profissionalização do grupo. Facilitando, dentre outros, a concorrência em editais de apoio, a recepção de doações e a organização política dos praticantes, a composição de pessoa jurídica retira a manifestação do âmbito exclusivamente comunitário e cotidiano para inseri-la numa lógica de mediação do capital. Diferenciando-se da prática interna em que o valor de troca

não guarda distanciamento do valor de uso, o samba ganha, além da guitarra, alguns outros instrumentos, figurinos e preocupações estéticas na organização da roda e na execução do samba quando realizada para um público externo.

Os figurinos, assim como alguns instrumentos musicais, foram adquiridos com os recursos de um projeto proposto pela Associação Cultural Samba de Véio do Rodeadouro e selecionado pelo Edital de Apoio a Microprojetos Mais Cultura. Suas inserções nas apresentações do samba, contudo, são anteriores a este Edital. De acordo com D. Maria<sup>8</sup>, no ano 2000, a comunidade, assim como outras próximas ao Rodeadouro, recebeu - do Sistema S de Ensino - uma turma de Educação de Jovens e Adultos (EJA), da qual ela fazia parte.

Como uma das atividades deste curso, foi proposta:

A cada comunidade levar sua manifestação cultural (de sua comunidade). Aí, eu disse: ‘Professora, eu já sei o que a gente vai levar’. Eu que inventei. [...] ‘Professora, vamos levar o samba’. Aí a gente combinou na escola: “vamos mudar, vamos comprar umas roupas pra gente ir diferente”. Aí, a gente comprou uma chita estampada, e fizemos só a saia comprida. Dissemos: “todo mundo de blusa branca, pra ficar tudo igualzinho”. Pelo menos a cor, não era o modelo, mas a cor era igual. Aí, a gente foi. [...] Quando chegou lá, que esse samba se apresentou, Ave Maria! Foi um sucesso!

Padronizando o grupo que se apresenta, o figurino cumpre a evidente função de distinguir o público e os performances. Guardando uma lógica de consumo, o Samba de Véio é constituído como produto artístico que se apresenta para um público espectador, substituindo a relação entre anfitrião e visitantes, estabelecida durante o reisado da comunidade. O que é seguido, na descrição feita por D. Maria, pelo início da cobrança de cachês, em algumas apresentações. Afinal de contas, o samba tem uma estrutura, mesmo que mínima, a ser mantida, além de alguns cachês individuais a serem pagos. (Quando há a necessidade de alguns dos participantes, na maioria das vezes os percussionistas, faltarem um dia de trabalho para parti-

---

<sup>8</sup> Presidente da Associação Cultural Samba de Véio do Rodeadouro, D. Maria tem papel destacado no processo de organização e formalização do Samba da comunidade. Sua participação nos eventos, contudo, tem sido limitada por um problema de coluna adquirido em um acidente de trabalho. Gentil e sempre disposta a ajudar, D. Maria foi basilar para o nosso segundo momento de observação, quando alugamos uma de suas casas, vizinha à que atualmente ela ocupa. Entrevista filmada – Juazeiro-BA, 2012.

ciparem de uma apresentação externa do Samba de Vêio, a Associação paga um cachê correspondente à diária, evitando prejuízos pessoais).

Sai, sai, sai, ô piranha!  
Sai da lagoa, piranha,  
Bota a mão na cabeça, piranha,  
Tira bota nas cadeiras, ô piranha,  
Dá um jeitinho no corpo, ô piranha,  
Dá uma umbigada na outra, ô piranha!  
(Sai, Piranha)

Na maioria dos sambas intitulados “de roda”, cuja apresentação já pudemos presenciar, os tocadores, alguns sentados e outros de pé, são tomados como referência para a composição da roda: é em função deles que se distribuem os cantadores, os dançadores do grupo e o público que, a partir da interatividade proposta, vez por outra, se transforma em participante ativo da apresentação. Ao centro da roda percebe-se tacitamente a convenção de que estejam os dançarinos, em solo ou aos pares, que, ao final de suas apresentações, devem convidar outra pessoa a tomar seu lugar, mantendo-se, desta forma, o processo de revezamento.

No samba do Rodeadouro, assim como na música que por ora nos serve de epígrafe, a umbigada – que em suas extensões ressignificadas pode ser tanto dada no ar com gestos rápidos do corpo, quanto com simples toque de mãos – é utilizada para convidar a nova pessoa a integrar a roda. Este movimento que se propõe contínuo é, no entanto, intercalado pela necessidade de organização da roda. Ansiosos por estarem no centro do círculo, os dançarinos mirins, bem como o público que a tudo quer acompanhar, acaba, por vezes, afunilando a roda, transformando-a em um aglomerado de várias camadas sobrepostas. Nas apresentações externas, no entanto, mesmo com vasto público e a presença de muitos integrantes, dentre eles quantidades significativas de crianças, a roda comumente se mantém bastante aberta.



**Imagem 3:** A roda, totalmente ocupada, do Samba de Vêio – Comunidade do Rodeadouro, Juazeiro-Bahia, 2012

Temos, desta forma, que apresentações para públicos externos à comunidade ensejam a necessidade de manutenção da roda aberta, ao passo que, na prática interna do samba, mesmo com a tentativa de algumas componentes, a roda não mantém um padrão organizacional. Esta questão, contudo, é melhor exposta por D. Fátima, no diálogo transcrito abaixo, quando nos responde sobre as modificações operacionalizadas na manifestação após a constituição da Associação.

Quercia Oliveira: Nesse processo de construção do grupo, o que mudou, ou então... houve ou não mudança?

D.Fátima: De haver, houve, porque onde você saía com seus próprios instrumentos e você não tinha uma roupa adequada para você vestir... e aí, quando surgiu a necessidade de fazer uma roupa, aí ficava: ‘Qual a roupa que vai?’ Quando iniciou, não: que só tinha aquela, a gente só saía com aquela... Mas, assim, a gente não tinha essa preocupação de estar todo mundo numa roda, saía todo mundo, de uma certa maneira. Você teve aqui presenciando o São Gonçalo que depois a gente sambava. Era praticamente daquele jeito que a gente fazia antigamente. A roda era mínima e entrava quem queria, a gente não tinha esse negócio de ah... puxava um, não! A gente era, entre os novos e os velhos, que acompanhassem, se acompanhavam, né?, que os pais não gostavam de levar por que não tinha horário de terminar... E aí, quando se surgiu agora com o fardamento, é totalmente diferente, porque a

gente tem que estar no ritmo do batimento, a gente não tinha esse negócio do toque da mão, só era umbigada, né? E, praticamente, quando a gente vai estar lá no grupo, a gente tem que ter uma roda, pra que, nem só nós que fazemos parte do grupo, mas toda pessoa, a clientela, que esteja presente, que ele faça todo esse trabalho, né? - de participar da roda.

Realmente inquietante, esse depoimento nos traz dois elementos reveladores: a significação da roda e a ressignificação da umbigada. Com o intuito de tornar o convite a fazer parte da roda menos intimista, possibilitando a inserção do público ou mesmo da clientela, como apontou D. Fátima, a umbigada, que antes consistia em um rápido toque entre umbigos, como o nome sugere, foi transposta para qualquer parte do corpo, inclusive as mãos. Tornando o Samba de Véio mais vendável, a ressignificação da umbigada nos dá indícios sobre os processos de higienização e moralização pelos quais passam as manifestações culturais de caráter popular quando em contato com a indústria cultural. Afinal de contas, como aponta Antonio Augusto Arantes, é preciso enxugar

[...] os eventos artísticos denominados populares, de características consideradas inadequadas ou desnecessárias sob o pretexto de revelar-lhes mais claramente a estrutura subjacente. O resultado de procedimentos desta natureza, entretanto, é o de higienizar esses eventos, ocultando os seus aspectos de pobreza, o seu caráter tosco e, aos olhos de muitos, grosseiros. (1998:20).

Sobre a significação da roda, por sua vez, traçamos uma relação mais próxima ao processo de patrimonialização do samba de roda do Recôncavo. Mesmo sendo tomado como formato figurativo, a roda do samba patrimônio é sempre representada pelo Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo como ampla, aberta e pronta para acolher, de forma ordeira e organizada, os pretendentes sambistas (IPHAN, 2006). Assim, este formato se estabeleceu como um padrão a ser reproduzido pelas demais manifestações que guardam proximidade com, ou que são nomeadas como “samba de roda”. Também influenciado por este modelo, na época em fase de conformação, o Sr. Hélio sugere à comunidade e aos praticantes do samba modificações que, aparentemente pequenas, acabam engendrando um processo de ressignificação e de padronização do Samba de Véio do Rodeadouro - em prol da revivificação de um modelo patrimonializado, levando-nos a questionar sob quais outras formas, além da que conhecemos,

poderia se apresentar o Samba do Rodeadouro e tantos outros que estão, sempre, tentando se organizar em roda?

Constituído como o uno – padronizador - o samba patrimônio tem sido tomado como exemplo para a organização estética e artística de manifestações que lhe guardam proximidade. É desta forma que consultores e mediadores externos têm sugerido modificações e implementações nos batuques de várias comunidades, constituindo-os como produto artístico a serem festejados. Indício de nosso atual regime patrimonialista, a seleção operada no presente para a constituição de nossos futuros passados tem estabelecido relações problemáticas com a indústria cultural e o sistema capitalista, circunscrevendo nossas relações com nossas manifestações patrimônios a uma lógica fetichista de consumo. Concomitantemente, a ausência de políticas públicas - para as comunidades de tradição oral - tem sido refletida nos processos de descontinuidade e rupturas das redes de transmissão dos saberes, necessários à continuidade das manifestações culturais, como pudemos observar no nosso campo de pesquisa.

Constituindo-se como margem de resistência, no entanto, o Samba de Véio do Rodeadouro tem construído entre-lugares e fronteiras de ressignificação de seus fazeres e sambares. É assim que, no samba feito na comunidade, pela comunidade e para a comunidade, os figurinos não são adotados; a amplificada guitarra não é utilizada, as rimas e improvisações, vez por outra, reaparecem; a roda, pungente, ganha indisciplinadas formas, e seu centro um não controlado número de pessoas; e a festa, uma duração indeterminada.

Assim, utilizando-nos da imagem construída por Callado<sup>9</sup>, reportamos-nos ao questionamento feito no início deste artigo, podemos perceber o Estado e sua política patrimonialista como as onças, os agentes da violência homogeneizadora. Desta forma, o Samba de Véio do Rodeadouro também é jabuti: das distinções pronominais; das opiniões de concordância e discordância confidenciais; dos relatos que reconstroem os processos de parada, retomada e profissionalização do samba; da desconfiança com pesquisadores e acadêmicos; da participação em editais públicos de apoio; da manutenção do ritual do reisado mesmo em apresenta-

---

<sup>9</sup>O jabuti que só possuía uma casca branca e mole deixou-se morder pela onça que o atacava. Mordeu tão fundo que a onça ficou pregada no jabuti e acabou por morrer. Do crânio da onça o jabuti fez seu escudo (apud Santiago, 2000:9).

ções externas; do tamborete tocado e da umbigada batida; de tudo isto, ele tem feito seus escudos e armas de guerra.

## REFERÊNCIAS

- ADMINISTRAÇÃO DA HIDROVIA DO SÃO FRANCISCO – AHSFRA. *Institucional*. Disponível em: <<http://www.ahsfra.gov.br/?op=conteudo&id=133&menuId=165>>. Acesso em: 27 ago. 2012.
- ALVES FILHO, Bernardo. *A pré-história do samba*. Petrolina: Prefeitura de Petrolina, 2002.
- ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- BRASIL. *Decreto nº 3.551*, de 4 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Brasília, DOU, 7 ago. 2000. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/D3551.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm)>. Acesso em: 27 out. 2010.
- CARMO, Raiana Alves M. Leal do. *A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impactos no samba de roda do Recôncavo baiano*. Dissertação de Mestrado em Música, Programa de Pós-Graduação em Música/UFBA, Salvador, 2009.
- GOMES, Hélio. *Relatório*. Juazeiro: o autor, 2006.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik. Tradução Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. *Dossiê IPHAN 4: Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília: IPHAN, 2006. Disponível em: <<http://portal.IPHAN.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=723>>. Acesso em: 30 ago. 2011.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. *Patrimônio Cultural Imaterial: para saber mais*. 3. ed. Brasília: IPHAN, 2012.
- LIMA, Ari. Tradition, history and spiral of time in the Samba de Roda of Bahia. In: TILLIS, Antonio D. (Org.). *(Re)considering blackness in contemporary afro-brazilian (con)texts*. New York: Peter Lang Publishing, 2011, v. 1, p. 27-45.
- LIMA, Ari. *A experiência do samba na Bahia: práticas corporais, raça e masculinidade*. Brasília, 2003. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2003.

NOBRE DE SOUZA LIMA, Cássio Leonardo. *Viola nos sambas do Recôncavo baiano*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

OLIVEIRA, Quercia. *Trajetórias no Massangano: dos festejos de Reis ao Samba de Vêio*. Monografia (Licenciatura em História) – Departamento de História, Universidade de Pernambuco, Petrolina, 2010.

OLIVEIRA, Quercia. *Ecos de Viola no Samba de Tamborete: Jabutinagens às margens do São Francisco*. Dissertação (Mestrado em Crítica Cultural) – Departamento de Educação, Colegiado de Letras, Universidade do Estado da Bahia, Alagoinhas, 2013.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Jocélio Teles dos. *O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil* [online]. Salvador: EDUFBA, 2005.

## FONTES

### ENTREVISTAS REALIZADAS

D. FÁTIMA. *Entrevista filmada e fotografada*. Juazeiro-BA, 2012.

D. MARIA. *Entrevista filmada*. Juazeiro-BA, 2012.

D. OVÍDIA. *Entrevista filmada e fotografada*. Juazeiro-BA, 2012.

DANIELLE LISBOA. *Entrevista não gravada*. Juazeiro-BA, 2012.

SR. ANTONIO. *Entrevista filmada*. Juazeiro-BA, 2012.

Recebido em: 14 de novembro de 2013.

Aprovado em: 06 de dezembro de 2013.

## **SAMBA DE RODA: VISIBILIDADE, CONSUMO CULTURAL E ESTÉTICA MUSICAL**

### **SAMBA DE RODA: VISIBILITY, CULTURAL CONSUMPTION AND MUSICAL AESTHETICS**

Katharina Döring<sup>1</sup>

*Resumo:* O samba de roda representa valores estéticos e significados multifacetados enraizados na vida comunitária. Enquanto patrimônio imaterial, o samba de roda e seus protagonistas estão sendo submetidos a uma série de representações estéticas produzidas para públicos comunitários, estudantis, alternativos e comerciais. Este artigo descreve a diversidade geocultural, musical e estética de grupos de samba de roda e aprofunda a relação com a situação performática através de uma reflexão sobre a prática estética e recepção acadêmica do consumo cultural.

*Palavras-Chave:* Samba de roda, Patrimonialização, Consumo cultural, Estética musical.

*Abstract:* The “samba de roda” is music/dance/behavior revealing multilayered aesthetics and significations, rooted in community life. As a side effect of recognition as intangible heritage, the samba de roda and its knowledge holders have been and are subjected to a lot of aesthetic representation for communitarian, student, alternative and commercial audiences. This paper describes the geo-cultural, musical and aesthetical diversity of the “samba de roda” and discusses their relation with public performance with a critical reflection between aesthetical practice and academic reception of cultural consumption.

*Keywords:* Samba de roda, Patrimonialization, Cultural consumption, Musical aesthetics

---

<sup>1</sup> Doutora em Educação – Universidade Siegen, Alemanha. Profa. Assistente da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). [katharina.doring@gmail.com](mailto:katharina.doring@gmail.com)



Fonte: Arquivo pessoal.

## 1 UMA DÉCADA DO SAMBA DE RODA COMO PATRIMÔNIO IMATERIAL

A salvaguarda do samba de roda, praticada em diversas regiões do Recôncavo baiano, foi o objetivo principal do inventário do samba de roda (IPHAN, 2006). Se, por um lado, é possível afirmar que este objetivo foi atingido, por outro lado, restam algumas dúvidas sobre o que exatamente deve ser salvaguardado e o que de fato tem sido bem sucedido. O samba de roda, um bem imaterial, se manifesta através das pessoas, de suas práticas, memórias e histórias individuais, relacionadas a contextos socioculturais específicos, os quais continuamente interferem no processo da pesquisa e salvaguarda. Estes mesmos contextos, por sua vez, têm sido influenciados e atingidos pelo reconhecimento do samba de roda como patrimônio imaterial. Essa relação dialética vem se desenvolvendo em movimentos e tempos diferentes de acordo com cada pequena região, cidade, distrito, comunidade, grupo ou mestre de samba de roda. Neste sentido, a avaliação do impacto do reconhecimento do samba de roda como patrimônio imaterial deve considerar os seguintes aspectos:

- Mudanças socioculturais, devidas à valorização do samba de roda e seus protagonistas, especificamente no micro-universo das relações sociais, familiares e etc. Isto tem suscitado novas questões de gênero, raça, religião, geração, entre outras;
- Mudanças políticas e econômicas nos municípios e cidades do Recôncavo em virtude de maior atuação social e valorização de lideranças negras e mestres sambadores. Do mesmo modo, há inusitadas questões políticas no âmbito da Associação de Sambadores e

Sambadoras do Estado da Bahia<sup>2</sup>, fundada em decorrência do processo de patrimonialização do samba de roda;

- Preservação e/ou transformação do samba de roda nas suas expressões genuínas musicais, cênicas, poéticas e situacionais que têm se desdobrado em questões importantes sobre a estética, valores artísticos e seus significados assim como na vivência de tensões entre tradição e contemporaneidade;
- Maior evidência da produção e consumo cultural, como um fator permanente que acompanha a atuação dos grupos através das experiências de apresentações públicas, viagens, gravações, entrevistas;
- Relação com mundo midiático através do contato com agentes e dinâmicas específicas dos diversos veículos de comunicação, assim como através do repertório de atitudes e concepções do mundo dos artistas de mídia de massa ou dos artistas/músicos culturais de circulação no cenário da *baianidade*<sup>3</sup>;
- Embora sejam aspectos diferentes, estão relacionados entre si e não deveriam ser abordados de forma isolada. Porém, observa-se que, nas conversas sobre preservação e mudança entre sambadores e lideranças, estes aspectos aparecem isoladamente ou são confundidos. Desde o Mestrado em etnomusicologia (DÖRING, 2002), discutindo os conceitos de tradição e contemporaneidade na performance musical e estética das culturas populares, pesquisa, produzo e dialogo com o universo do samba de roda em vários momentos e diferentes projetos de pesquisa, intervenção e produção cultural<sup>4</sup>. Estes projetos têm trazido retorno fi-

---

<sup>2</sup> Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA), fundada no dia 17 de abril 2005 em Saubara, ver [www.asseba.com.br](http://www.asseba.com.br).

<sup>3</sup> Sobre baianidade, ver PINHO, O. S. A. A Bahia no Fundamental: Notas para uma Interpretação do Discurso Ideológico da Baianidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 13, n.36, p. 109-120, 1998; MARIANO, A. A invenção da baianidade. Anna Blume, 2009. MOURA, M. *Carnaval e baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades no carnaval de Salvador*. UFBA, 2001

<sup>4</sup> *Inventário e Dossiê do Samba de Roda*, IPHAN, 2004  
*Toques e Trocas – Música Nordestina em busca de novos diálogos* – programa Petrobras Cultural. DORING, K e OLIVEIRA, A. Bahia, Alagoas, Pernambuco, 2004-05  
*Mostra do Samba de Roda do Recôncavo baiano* – VI. Mercado Cultural, Salvador, 2005  
*Cantador de Chula* – Prêmio Avon Cultura de Vida, Associação Umbigada (DVD, CDs etc) 2008-09  
*Samba Chula de São Braz - Quando dou minha risada ha, ha...* - Premio Pixinguinha, CD-audio 2008-09  
*Samba Chula de São Braz – viagens internacionais*: WOMEX, Copenhagen, 2010; Spring festival, Israel, 2011; Europalia, Bélgica/Holanda, 2011; Londres, Paris, 2012;

nanceiro e reconhecimento para grupos e mestres de samba de roda, tanto quanto têm contribuído para a reflexão sobre as representações estéticas no próprio meio do samba de roda, mediante apresentações elaboradas, gravações e registros em áudio, vídeo e foto com qualidade estética e profissional. Tal perspectiva de intervenção, significa uma tarefa dolorosa no cenário cultural da Bahia que tem enfatizado a padronização da produção, do mercado e consumo cultural, quase exclusivamente dominado pela indústria de entretenimento em grande estilo. Esta indústria, por sua vez, está intimamente ligada às multinacionais de bebidas industrializadas, às poderosas empresas de comunicação (TV, rádio, jornal, gravadoras), e exerce uma verdadeira ditadura do *megaevento* com exorbitante margem de lucro, assim como impõe o consumo de estéticas musicais e visuais pasteurizadas, martela o mantra da alegria baiana que aniquila visões, práticas e expressões estéticas complexas, diversificadas e autênticas nos respectivos ambientes socioculturais.

Dentre os vários projetos executados pela ASSEBA, por outras instituições e pessoas, foco neste artigo a Mostra de Samba de Roda do Recôncavo que aconteceu duas vezes em circunstâncias, tempos e espaços diferentes, ilustrando algumas mudanças no campo do samba de roda. Também pretendo, aqui, relatar e discutir experiências de grupos do samba de roda com produção e consumo cultural, assim como questões em torno da preservação e/ou transformação estética relativas à performance musical e coreográfica, repertórios musicais e indumentária entre outros. Antes disso, no sentido de fazer compreender o momento da intervenção do IPHAN e o impacto da patrimonialização que empreendeu, segue uma análise das expressões cênico-musicais e da formação dos grupos de samba de roda.

## 2 FORMAÇÃO DOS GRUPOS DE SAMBA DE RODA

A formação e evolução histórica do samba de roda na Bahia é mais complexa e multifacetada do que, por exemplo, os casos dos patrimônios imateriais do jongo (RJ, SP) e do tambor de crioula (MA). Estes dois patrimônios citados podem ser remetidos a específicas comu-

---

*Tradições cênico-poético-musicais do Recôncavo baiano* – Edit Proext MEC, DOMENICI, E. , DORING, K.: UFBA/UNEB, 2011-12

*Mostra do Samba de Roda do Recôncavo baiano* – Premio Funarte Mostras e Festivais de Música Salvador/Recôncavo, 2012

*Raízes do Samba de Tocos* – SESC Sonora Brasil – *Tambores e Batuques* (CD, palestra, texto), 2013

nidades negras que preservam a herança cultural da ancestralidade africana, evidenciada através de um conjunto de valores coletivos e significados espirituais. No Recôncavo, também existem comunidades negras que cultivam o samba de roda, relacionando-o a diversas tradições sagradas enquanto heranças culturais, porém o perfil dos sambadores e grupos de samba é mais heterogêneo e não necessariamente identificado com uma só comunidade.

O samba de roda está e sempre esteve presente no contexto urbano, na periferia e nas áreas (semi-) rurais como um elemento constituinte e mutante, compondo parte do conceito cultural da *baianidade*, marcado para sempre nas cenas retratadas em desenho, texto, foto, poesia e canção por Caribé, Jorge Amado, Edison Carneiro, Pierre Verger, Wally Salomão, Caetano Veloso, Gilberto Gil e muitos outros. Em Salvador, desde o século XIX, surgiu uma cultura negra urbana que encontrou no candomblé, na capoeira, no afoxé e no samba de roda fortes pilares identitários que contribuem para o mito da *baianidade*. Este mito forneceu um imaginário sociocultural para supostamente toda Bahia, embora existam variadas microrregiões no Estado muito diferentes em suas expressões geoculturais. Até mesmo o Recôncavo corrobora a tese da *baianidade*, mas também revela uma complexidade e diversidade socio-cultural, histórica e estética que contraria as expectativas folclorizantes que pairam em torno da região.

Os grupos e comunidades de samba de roda, anteriores ao inventário e dossiê do samba de roda, realizado no ano 2004, revelaram uma diversidade incrível quanto aos estilos musicais e coreográficos, repertórios, instrumentos, vestimentas e organização. Foram encontrados alguns grupos formalizados com experiência em apresentações, tanto em eventos regionais em outros municípios, como em palcos em Salvador e até mesmo em viagens para outras cidades brasileiras, mas sem constância ou produção cultural organizada. Geralmente, eram convidados por personalidades da área cultural, midiática e artística que inseriam o samba de roda em algum projeto com foco na cultura negra baiana, ou especificamente no Recôncavo baiano, retratado e reduzido pelos universos de Santo Amaro e Cachoeira<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Santo Amaro representa um universo mitificado em torno dos Veloso (Caetano Veloso, Maria Betânia, Dona Canô), Dona Edite do Prato, Roberto Mendes, Lavagem da Purificação, Bembê do Mercado, enquanto Cachoeira/São Felix são famosos pela Nossa Senhora da Boa Morte, os inúmeros candomblés, a produção artesanal dos charutos (Suerdieck, Dannemann etc.) e o Samba de Viola característico.

Vários grupos formalizados anteriormente à intervenção do IPHAN atenderam às demandas ocasionais de prefeituras locais, às possibilidades de apresentações durante o carnaval ou caminhadas folclóricas. Entre estes foram localizados grupos<sup>6</sup> que representam o estilo *samba corrido*<sup>7</sup>. Tais grupos costumam se apresentar com um número considerável de mulheres sambadeiras, vestidas com lindos *trajes de baiana* que favorecem a exibição da beleza das mulheres negras sambando. Trazem normalmente um repertório de cantigas de *samba corrido* conhecidas que motivam a plateia a cantar e entrar na roda do samba. É característico que muitos desses grupos sejam oriundos de contextos urbanos e das regiões litorâneas e integrem uma expressão de matriz africana fortemente ligada aos terreiros de candomblé. Este é um caso que sugere bastante a prática do samba de roda como uma continuidade do antigo batuque realizado através atabaques que executam ritmos ligeiros e repicados e de mulheres que sambam com movimentos acelerados, requebrados, sensuais, muitas vezes, emprestados das coreografias e gestualidades da danças dos orixás.

No entanto, também foram encontradas muitas localidades/comunidades que desde tempos antigos vêm fazendo o samba de roda sem nunca ter constituído um grupo formal. Neste caso, são sambadores e sambadeiras de grande entrosamento social (laços familiares, vizinhança, amizade), convocados para os diversos eventos tradicionais (reza para os santos, caruru, samba de caboclo etc.) ou mesmo particulares (aniversários, batizados, festas diversas). Todas estas comunidades, depois do inventário do IPHAN, começaram a se institucionalizar, assumir nome de grupo, definir lideranças, organização interna e externa. Comunidades rurais, pouco conhecidas, de Teodoro Sampaio, Conceição do Jacuípe, Saubara ou Santiago do Iguape são exemplares neste sentido.

Outro segmento menor foram os grupos formados em contextos urbanos (Salvador, Cachoeira, São Felix<sup>8</sup>) que optaram pela transformação/modernização no sentido de grupo *show*,

---

<sup>6</sup> Neste caso, são exemplos o grupo de Dona Dalva e o Samba de Roda Suerdieck em Cachoeira e o grupo de , Dona Nicinha e Raízes de Santo Amaro em Santo Amaro da Purificação.

<sup>7</sup> Para aprofundar o conhecimento de variações e características do samba de roda, vere Dossiê do IPHAN (SANDRONI e SANT'ANNA, 2006) e DÖRING, 2004.

<sup>8</sup>No momento em que finalizo este artigo, recebi a triste notícia do falecimento de Mário dos Santos, mestre sambador, compositor e liderança do grupo Filhos de Nagô, formado em 1970, (Samba de Roda Filhos de Nagô. CD *Viola Velha*. WR Estúdios, 2004.) Mário foi um dos mestres que atuou ativamente como compositor, produtor cultural e pesquisador dos diversos estilos e ritmos do samba de roda.

quando músico e público se separam quase completamente uma vez que a apresentação se compõe apenas por músicos que costumam tocar e cantar em um palco, sem a participação das sambadeiras, mas com a intenção de animar e entreter um público consumidor. Desta forma, excluem um aspecto fundamental do samba de roda que é sua expressão multidimensional. Estes grupos<sup>9</sup> geralmente apresentam um estilo samba de viola ligeiro, sem *chula* e *relativo*, cantam corridos, quadras e barraventos numa pegada rítmica mais próxima ao samba duro.

Entre os grupos mais antigos, constam aqueles que preservaram o samba chula da região da cana no Recôncavo e atuam num misto entre a semiprofissionalização e o folclore uma vez que não perderam o vínculo com a expressão genuína das comunidades de origem. Este foi o caso específico de dois grupos<sup>10</sup>, cujos membros se deslocaram da região de Santo Amaro para a cidade de Salvador a procura de trabalho há cerca de 30 anos atrás. Outro antigo grupo é o *Samba Chula Filhos da Pitangueira*, liderado pelo mestre de chula Zeca Afonso, que existe oficialmente desde 1968. Em virtude do dossiê do IPHAN, este grupo promoveu o samba chula tradicional e seu exímio tocador de viola *machete*, Zé de Lelinha<sup>11</sup>, viajando pelo Brasil inteiro, a convite do projeto SESC *Sonora Brasil – Brasil Crioulo* em 2006. Em suas apresentações pelo *Sonora Brasil*, o *Filhos da Pitangueira* mostrou o samba chula sem nunca atender a apelos de modernização, ampliação sonora ou aceleração rítmica, mantendo o canto cadenciado, o ritmo amarrado e o samba no pé, miudinho, obedecendo à regra da chula como teria sido transmitida pelo avô do mestre Zeca Afonso.

O samba chula, conhecido como samba *santamarense*, samba amarrado, samba de parada, samba de verso, samba de viola entre outros, da grande região da cana<sup>12</sup>, é talvez o estilo de samba que revela maior proximidade com a tradição oral, porque não rompeu o vínculo

---

<sup>9</sup> Vários destes grupos foram pesquisados e registrados em TRAVASSOS e ZAMITH (1994).

<sup>10</sup> Samba Chula Santa Cruz (não existe mais), quase todos oriundo de Santo Amaro (Pilar), moradores do bairro Alto de Santa Cruz, e Samba de Viola os Vendavais (bastante ativo), liderado pelo Mestre Nelito, na sua maioria oriundo de Santo Amaro (Pedras) e moradores do bairro Engenho Velho da Federação

<sup>11</sup> Zé de Lelinha foi lindamente retratado no Dossiê do Samba de Roda (IPHAN) como um dos mais importantes tocadores de viola *machete*. Ele faleceu no ano 2008, aos 85 anos.

<sup>12</sup> A grande região de exploração comercial da cana à qual me refiro, inclui os municípios de Santo Amaro, Saubara, São Francisco do Conde, São Sebastião do Passé, Candeias, Terra Nova, Teodoro Sampaio, Amélia Rodrigues, Conceição do Jacuípe e Santiago do Iguape, distrito de Cachoeira.

com a ruralidade e tampouco perdeu a função na religiosidade popular, manifestada através da festa para os caboclos, do caruru e da reza para os santos. Essa continuidade se percebe entre grupos mais antigos e experientes em viagens (*Samba Chula de São Braz, Filhos da Pitangueira, Samba de Viola os Vendavais*, etc.) e grupos que se formalizaram durante o processo da patrimonialização (*União Teodorense, Coisas de Berimbau, Raízes do Acupe, Suspiro e Geração do Iguape, Samba de Raparigas* etc.). No palco da cidade, numa festa local de santo de caruru, na casa de amigos ou familiares, estes grupos têm dado continuidade ao samba chula, respeitando suas regras específicas quanto ao arranjo e equilíbrio entre os instrumentos, à relação entre o canto da chula e do relativo, à afinação da chula com a viola (cavaquinho, violão) ou ao momento adequado da sambadeira entrar na roda.

Nos últimos anos, como efeito do inventário da patrimonialização e da auto-organização dos sambadores e sambadeiras na ASSEBA, temos um fenômeno preocupante. Estão se formando grupos musicais que se auto-titulam samba de roda, mas apresentam um tipo de samba urbano e modernizado, inspirado no ritmo e repertório do samba de roda, porém com um estilo musical produzido a partir do toque de instrumentos industriais, padronizados e amplificados. Estes grupos apresentam uma mistura de elementos do pagode baiano, do samba de partido alto, do samba duro e de um samba de roda corrido que não tem a graça melódica do canto característico do estilo *responsorial* que brilha nos grupos de samba corrido da tradição oral através da forte participação vocal das mulheres sambadeiras e da comunidade participante. Tais grupos, normalmente, têm poucos vínculos com as comunidades, são compostos por jovens ambiciosos que buscam, sobretudo, tocar em palcos e festas de largo, ganhar cachê, adquirir fama e entreter a “galera”.

Embora fujam das características definidas e descritas no Dossiê do Samba de Roda do IPHAN (2006), em respeito à diversidade das expressões do samba de roda, muitos destes grupos foram admitidos na ASSEBA. São vistos como potencial em andamento, uma vez que são jovens, são músicos aprendizes e em contato com mestres e sambadores antigos, acredita-se que possam ser atraídos pela sonoridade dos grupos mais antigos. No momento, não tenho suficientes dados para discutir melhor este fato, até porque o que se constatou num primeiro momento foi a inexpressiva participação dos jovens no universo do samba de roda, o desprezo ou mesmo o deboche em relação aos antigos mestres. Ao que me parece está surgindo um novo movimento que contribui para a valorização dos mestres e conscientização dos jovens

(geração de netos) no sentido que precisam aprender e respeitar a sabedoria dos mestres, ao mesmo tempo em que podem assumir funções importantes de liderança, comunicação e organização comunitária.

### 3 O SAMBA DE RODA NO VI. MERCADO CULTURAL

A primeira Mostra do Samba de Roda do Recôncavo aconteceu durante o *VI. Mercado Cultural*<sup>13</sup>, de 7 a 10 de dezembro de 2005, no Teatro SESC do Pelourinho, em Salvador, 15 dias após a proclamação do mesmo como Patrimônio da Humanidade. Durante quatro dias, ou melhor, noites, o samba de roda se tornou uma das mais festejadas atrações de todo o *Mercado Cultural*<sup>14</sup>. O projeto foi idealizado por mim, prevendo o reconhecimento pela UNESCO, e abraçado pelo diretor do *Mercado Cultural*, Ruy César, em virtude do tema principal, “Celebração Ubuntu”<sup>15</sup>, do *VI. Mercado*. Preocupada com a forma e o conceito da inserção de culturas e músicas de tradição oral num contexto de mercado, procurei estabelecer um vínculo diferenciado com o *Mercado Cultural*. Ao invés de uma visão centrada somente no retorno financeiro, midiático e espetacular, propus um trabalho de preparação, aproximando os sambadores ao universo da produção cultural de modo que se atendessem às necessidades profissionais, favorecesse a recepção do público interessado e leigo neste assunto e, ao mesmo tempo, fosse possível elaborar um formato de apresentação cênico-musical capaz de preservar as qualidades e tradições características de cada região e localidade do Recôncavo. Ruy César aceitou minha proposta para realização de um trabalho prévio, em dois meses anteriores ao evento. Neste período, visitei 16 grupos em diversos municípios do Recôncavo e fiz diversas reuniões e ensaios. Foi uma experiência singular, coroada pelas apresentações finais em quatro dias, quando os grupos de samba de roda surpreenderam a todos, inclusive a mim, pelo resultado lindo e diversificado. Portanto, nesta mostra:

---

<sup>13</sup> Projeto criado em 1998 por Ruy César: <http://www.mercadocultural.org>

<sup>14</sup> Ver [http://www.viamagia.org/mercado/mercado06/mostras\\_samba.html](http://www.viamagia.org/mercado/mercado06/mostras_samba.html)

<sup>15</sup> O argumento relacionado a este tema era a valorização das matrizes africanas, enquanto símbolo da celebração da humanidade, da diversidade cultural e da aceitação das diferenças para a compreensão mútua, a paz e o desenvolvimento das nações.

- Os grupos de Samba da Roda foram atração principal e não adereço ou pano de fundo colorido para artistas baianos. Invertendo a ordem costumeira, geralmente presente neste tipo de evento, foram convidados músicos/compositores profissionais baianos como abertura da noite, que nasceram no samba de roda e o prestigiam como grande referência e inspiração em suas obras musicais (Raimundo Sodré, Barravento, Bule-Bule e Mateus Aleluia).
- Em quatro dias, os grupos de samba foram divididos em blocos temáticos que representam regiões geoculturais com modalidades de samba de roda predominantes: No primeiro dia, o *samba chula das usinas de cana*, com chula, relativo, viola e sambadeira no pé; No segundo dia, o *samba de roda corrido-colorido-florido das mulheres*, com predominância das sambadeiras com saias coloridas e/ou à baiana, pela sua força e liderança expressiva; No terceiro dia, *samba e ritual nas margens do Recôncavo*, contemplando os sambas e folguedos que mantém um vínculo com outras tradições cênicas populares; Finalmente, no quarto dia, o *samba de viola da região do fumo* com o samba característico da região de Cachoeira e São Felix, com a pegada ligeira e semi-urbana.
- Ocorreram também encontros e ensaios com todos os 16 grupos convidados para elaborar um *showcase* de 30 min que foge da regra de um samba na comunidade ou de um show de palco em festas locais, resolvendo em conjunto questões estéticas específicas: ensaiar um roteiro de 30 min que continha início, meio e fim; seleção prévia de repertório; andamento rítmico; previsão de encenações; definição de instrumentos, timbres e cantigas específicas que melhor representassem a qualidade do grupo e da região, sem querer “agradar” ao soteropolitano com músicas folclóricas ou instrumentos “profissionais”; buscar a estética natural que expressa a identidade histórica de cada grupo e região sem confeccionar um figurino padrão;
- Elaborou-se um pequeno caderno impresso com foto, texto descritivo e contatos de cada grupo de samba de roda participante. Do mesmo modo, contratou-se um cinegrafista para registrar em audiovisual todas as quatro noites, posteriormente transformadas num DVD (sem edição) como memória para os grupos e facilitação de autogestão;
- Aos grupos foi assegurado um tratamento no mesmo padrão de qualidade e valorização oferecido a artistas profissionais: Direto a um cachê; exposição profissional em texto e imagem no catálogo oficial do Mercado Cultural; alimentação de qualidade durante toda a esta-

dia; uma noite de hospedagem, exceto para grupos, cujos membros, residiam em Salvador e adjacências.

Como descrever, em palavras, um vendaval em quatro dias de samba de roda? Só resta dizer que foi uma revelação, 15 dias após o reconhecimento do samba de roda pela UNESCO. A cidade de Salvador nunca tinha recebido dessa maneira os grupos tradicionais do Recôncavo, ou seja, foi muito menos a cidade e muito mais os centenas de visitantes (inter-)nacionais do *Mercado Cultural*, jovens e estudantes que caíram no samba de roda. Em todas as noites, os grupos mostraram sem folclorismo, sem apelo à *baianidade*, sem estrelismo, com áudio semiacústico, simplicidade e muito preparo, a diversidade do samba de roda na essência de cada mestre, de cada grupo e localidade, encantando um número crescente de público que chegou a 900 pessoas na última noite.

Algumas impressões: A primeira noite do samba chula em rigoroso estilo samba amarrado e muitas duplas de cantadores, levou o músico e compositor baiano Roberto Mendes às lágrimas; o escritor Luís Fernando Veríssimo junto com Ruy César, marcaram presença entusiasmada em todas as noites; uma das porta-vozes do Candomblé baiano, a educadora e makota Valdina Pinto se impressionou com a diversidade do samba de roda e elogiou o caderno impresso com textos e imagens dos 16 grupos, alegando que este material deveria ir urgente para as escolas públicas; o jornal *Estado de Minas* publicou uma matéria especial de uma página inteira sobre a Mostra do Samba de Roda, enquanto a imprensa baiana, simplesmente silenciou a repercussão do evento inédito; o *Samba de Raparigas* de Saubara conquistou o coração do público com suas brincadeiras de samba, tal como “Marimbondo”, “Samba do Severo”, entre outros, digno de um teatro popular; os grupos *Raízes de Angola* e *Raízes de Santo Amaro* conseguiram exaltar os ânimos do público, com os cantos corridos nas vozes femininas e o remexer sensual das poderosas mulheres negras, em sua maioria filhas de santo; o grupo *Boi de Janeiro* assim como a *Dança de São Gonçalo* revelaram a beleza de raízes esquecidas da cultura popular; o *Sambadores de Tocos* levou o povo ao delírio com seu samba-batuque nos tambores aquecidos na fogueira; a *Esmola Cantada* acalmou os ânimos abrindo a noite mais quente com as lindas e solenes cantigas de reza, antes de entrar no ritmo do samba; por fim, o *Samba de Viola dos Vendavais* dispensa maiores comentários. Ninguém melhor do que Mestre Nelito, líder deste grupo, para enlouquecer o público que implorou para que não parasse! Somente quem viveu este momento singular e compreende a cultura soter-

politana - envaidecida com a ostentação da *baianidade* às custas de mestres e tocadores da capoeira, do samba de roda, do candomblé, sem proporcionar um lugar digno para os mesmos nos cenários culturais, midiáticos e artísticos - pode imaginar o que representou esta primeira mostra para seus protagonistas, tratados e reconhecidos como artistas populares.

Entre os grupos de samba de roda, a repercussão desta primeira mostra se deu através de muita alegria, orgulho e autoestima elevada. Todos revelaram como uma experiência muito gratificante, não somente ter tocado para um público tão receptivo e interessado, mas também o fato de ter dividido a noite com quatro grupos de diversos municípios, uma oportunidade rara naquele momento, quando era difícil conhecer grupos de outros municípios. Inúmeras vezes, fui questionada sobre um novo projeto desse porte e qualidade. Expliquei o quanto é difícil encontrar uma estrutura profissional com recursos e aberta para as tradições populares de matriz africana como foi o *Mercado Cultural*. Desde então, muitos grupos refletiram sobre a necessidade de se auto-organizar e discutir as dificuldades relacionadas à preservação e produção cultural. Constatou-se o fato de que quase nenhum grupo tinha um e-mail ou um responsável que tivesse acesso a internet, poucos tinham contato telefônico. A comunicação se revelou complicada, principalmente para questões emergenciais. A maioria dos grupos achou que precisava padronizar a vestimenta, como se fosse um grupo folclórico. A organização do pequeno livreto, citado acima, foi uma mão de obra, pois os demais grupos não dispunham de nenhuma foto de qualidade, de texto descritivo ou currículo. Todo este material foi gerado por mim, durante o processo de organização da primeira mostra. As imagens, registradas em vídeo, foram passadas para o formato de DVD e entregue aos grupos, mas a maioria já deu por perdido. Percebeu-se que grupos com liderança e organização, mais experientes na promoção do diálogo entre necessidades de produção e interesses dos sambadores se articulam melhor, tanto em relação às questões internas, quanto externas. Depois dessa experiência satisfatória, muitos outros eventos e projetos aconteceram em escala menor, tanto no Recôncavo como na cidade de Salvador, onde o movimento do samba de roda cresceu de forma expressiva, trazendo novas experiências bem-sucedidas, ao exemplo do *Circuito do Samba de Roda* em vários municípios do Recôncavo, como também questionamentos, conflitos e divergências.

#### 4 A SEGUNDA MOSTRA DO SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO

O projeto da segunda Mostra permaneceu na gaveta durante muito tempo e foi reeditado numa segunda versão e entregue à ASSEBA, aprovado pela FUNARTE na categoria de Mostras e Festivais de Música. Sete anos se passaram e muita coisa mudou no samba de roda: a ASSEBA cresceu bastante e conseguiu se consolidar durante a gestão de seis anos de Rosildo Rosário, herdeiro do samba e da chegada de Saubara. Em 2007, os sambadores assumiram, em Santo Amaro da Purificação, o solar Subaé<sup>16</sup>, como a Casa do Samba de Roda. Foram anos de muito aprendizado, mas também de muitas conquistas pela direção da ASSEBA e dos mestres e grupos de samba de roda. Alguns grupos se afastaram, outros se aproximaram e hoje são quase 100 grupos cadastrados na ASSEBA. A partir de 2005, a ASSEBA assumiu um Pontão de Cultura<sup>17</sup> com financiamento para três anos de atuação. Neste período, se constituiu a Rede das Casas de Samba<sup>18</sup>, contabilizando hoje 15 casas em municípios diferentes, descentralizando poderes, tarefas, projetos, e gerando novas lideranças locais. Foram realizados inúmeros projetos de pequeno e médio porte pela ASSEBA, lideranças e associações locais. Deste modo, comportamentos competitivos improdutivos comuns entre diversos grupos e mestres de samba de roda, perceptíveis durante a preparação da primeira mostra, parecem ter sido amenizados em virtude dos laços construídos nos inúmeros encontros, reuniões e assembleias realizados na Casa do Samba ao longo dos sete anos decorridos desde a patrimonialização.

Inicialmente, eu não queria assumir a coordenação geral da Segunda Mostra do Samba de Roda, mas depois de propor uma coordenação com três coordenadoras regionais, me entusiasmei com a perspectiva de contribuir para a formação de novas lideranças e responsabilidades compartilhadas. Durante o processo, tivemos divergências com a direção da ASSEBA em relação à seleção dos grupos externos convidados, sobre a construção de um pólo adicional em Salvador que não estava previsto no orçamento, sobre a distribuição de valores para

---

<sup>16</sup> reformado pelo IPHAN através do programa *Monumenta*

<sup>17</sup> O Ponto de Cultura é ação prioritária do Programa Cultura Viva e articula todas as demais ações. Iniciativas desenvolvidas pela sociedade civil, que firmaram convênio com o Ministério da Cultura, por meio de seleção por editais públicos, tornam-se Pontos de Cultura e ficam responsáveis por articular e impulsionar ações que já existem nas comunidades. Atualmente, existem mais de 650 Pontos de Cultura espalhados pelo país e, diante do desenvolvimento do Programa, o MinC decidiu criar mecanismos de articulação entre os diversos Pontos, as Redes de Pontos de Cultura e os Pontões de Cultura.

<sup>18</sup> Ver <http://casadosambadabahia.blogspot.com.br>

determinadas despesas e sobre questões de ordem administrativa e política. Ou seja, não houve exatamente uma coordenação compartilhada e se tornou evidente a hierarquia interna por parte da direção da ASSEBA que impediu em alguns momentos a autonomia das coordenadoras sobre questões financeiras e organizacionais relativas ao projeto. Ainda assim, contornamos as diferenças e dificuldades, buscando a produção bem-sucedida da Segunda Mostra. Em relação à Primeira Mostra ocorreram algumas mudanças na estrutura, nos conceitos estéticos e práticas:

- A coordenadora geral convocou reuniões regulares com os coordenadores da ASSEBA e com as três coordenadoras regionais, todas mulheres negras, moradoras de localidades do Recôncavo e experientes em produção cultural. Por sua vez, estas mulheres convidaram colegas sambadores para assuntos de organização local;
- A Mostra aconteceu em três pólos do Recôncavo baiano (Santo Amaro, Maragogipe e Irará). Deste modo, pretendemos descentralizar e seduzir, tanto o público local, assim como pessoas da capital interessadas na cultura negra e popular. Foi negociado mais um pólo de apresentações em Salvador, que se realizou em parceria com o Teatro SESC do Pelourinho;
- A seleção coletiva dos grupos de samba de roda obedeceu aos seguintes critérios: não contemplar os grupos mais viajados; não contemplar os grupos que participaram de uma recente coletânea de CD's patrocinada pela Petrobras; não contemplar grupos que fogem da tradição do Samba de Roda definida no dossiê do IPHAN e sem qualidade cênico-musical reconhecida pelos coordenadores; contemplar grupos de regiões mais distantes e diversificadas.
- Os 12 grupos selecionados<sup>19</sup> foram visitados pela coordenadora em companhia da/do coordenador(a) regional, novamente abrindo o debate sobre critérios de qualidade/estética musical e cênica para o samba de roda, seguindo a linha do patrimônio imaterial e da sabedoria dos mestres, pensando nas gerações futuras, como no interessado apreciador do samba de roda.

---

<sup>19</sup> programação completa: <http://iimostradosambaderoda.blogspot.com.br/p/programacao.html>

- A Mostra abriu espaço para outras tradições de matriz africana reconhecidas como patrimônio imaterial ou em processo de patrimonialização. Deste modo, foram convidados grupos e mestres de jongo, carimbó e coco de outros estados do Brasil. Isto contribuiu para que muitos sambadores e moradores do Recôncavo tivessem acesso à riqueza da cultura popular brasileira.
- A Mostra incluiu debates sobre temas variados<sup>20</sup>, oficinas de música e dança com os grupos de jongo, coco e carimbo e rodas de conversas com mestres e personalidades de algumas comunidades.
- No sentido de melhorar a visibilidade do samba de roda e das culturas populares, a Mostra proporcionou também um trabalho de divulgação intenso e direcionado ao meio cultural, midiático e artístico baiano através da assessoria de imprensa por profissionais e estudantes da UFBA e do trabalho de registro em foto e áudio dos próprios sambadores da ASSEBA.

O resultado foi surpreendente em vários sentidos, tanto pela participação ativa dos próprios sambadores, quanto pela recepção do público soteropolitano que sete anos depois da 1ª Mostra, parece encontrar no samba de roda um fator identitário, que está incluído nas vivências culturais e musicais da geração mais jovem. Foi registrada também uma participação engajada de várias personalidades do meio cultural, político, estudantil e artístico, não somente na apresentação do Teatro SESC Pelourinho sempre lotado, assim como nas cidades do Recôncavo (Santo Amaro, Maragogipe, Iará), onde ocorreram apresentações. Quem teve a oportunidade de acompanhar toda ou parte da Segunda Mostra, não pôde deixar de perceber a participação crescente e entusiasmada dos envolvidos, tanto pelos sambadores em várias gerações presentes, como pelo público viajante. No decorrer dos planejamentos e das atividades da Segunda Mostra percebi algumas mudanças de atitudes, de pensamento entre sambadores e sambadeiras:

- Mudou o foco de projeção. Ao invés de querer “agradar” para fora, percebeu-se a importância de uma atitude para dentro e de dentro para fora. Ou seja, surgiu uma postura performática que se desfez do modelo folclórico na medida em que os sambadores admitiram o

---

<sup>20</sup>Santo Amaro: *Patrimônio imaterial – o que é?*; Maragogipe: *Produção cultural com culturas populares*; Iará: *Arte e criação estéticas com culturas populares*.

prazer de tocar para outros sambadores, para as comunidades do Recôncavo, para pessoas amigas, colaboradores, pesquisadores do meio cultural, artístico e acadêmico que, ao longo dos anos, foram incorporados como parte da comunidade mais ampla do samba de roda. Tornou-se visível o excelente entrosamento entre sambadores, convidados e interessados de vários contextos, como também o aprimoramento de uma relação profissional e madura entre uns e outros.

- Surgiu um conflito sintomático para o campo das culturas populares. Ou seja, a ASSEBA se viu entre dois paradigmas: 1. Desenvolver e realizar projetos culturais através de patrocínio, investindo na qualidade profissional e programação diversificada, gerando um padrão de excelência e satisfação, tanto para a recepção externa quanto interna; 2. Atender à pressão da própria ASSEBA que partiu do princípio de que, num projeto de grande porte, somente sambadores devem participar, visando alta remuneração, cargos e outras vantagens que nem sempre correspondem à experiência profissional dos mesmos.
- A decisão final de quais grupos seriam convidados, gerou um conflito entre coordenação geral da Segunda Mostra e a coordenação da ASSEBA. Este conflito, a meu ver, é reflexo da maneira pela qual o campo maior das culturas populares de tradição oral vem se delineando, há alguns anos. Em tal campo, as políticas culturais públicas têm favorecido a divisão e separação entre os contemplados, ao priorizar determinados segmentos que devem seguir, à risca, as coordenadas e pressupostos da linha de política pública de modo a serem beneficiados com a seleção de projetos, distribuição de vantagens e individualização do sucesso das iniciativas que são, inclusive, utilizadas até para a construção de carreiras políticas. Com a aplicação do conceito de patrimônio imaterial ao samba de roda e a outras manifestações de matriz africana, nota-se o desvio do foco na luta pelo reconhecimento generalizado das culturas populares e tradições orais brasileiras para vários focos específicos, legítimos, porém conflitantes. Ou seja, se confundem, em um mesmo campo de intervenção cultural e política, demandas que são das culturas populares e do patrimônio imaterial, com demandas que são do campo do folclore, das culturas negras, de culturas indígenas ou da cultura regional.

- A representação estética e musical do samba de roda e de temas recorrentes, como tradição e/ou modernidade musical, preservação e/ou “evolução”<sup>21</sup>, foi outro tema controverso na preparação da Segunda Mostra e que trouxe mudanças na concepção e atuação de muitos sambadores, principalmente daqueles de gerações mais novas que optam pela modernização e padronização: repertório e estilo vocal reduzido e semelhante ao estilo de canto de partido alto e pagode baiano; instrumentos industrializados com sonoridades padronizadas, exclusão dos instrumentos e sonoridades de tradição oral; os mestres e mestras, antigos, do samba de roda como “pano de fundo”, parecendo enfeites e sem destaque, em vez de serem atores principais, entre outros, a ser discutido no próximo parágrafo.
- Um problema crônico no samba de roda, aliás relacionado ao problema acima citado, é a questão da sonorização que leva a situações hilárias em diversas apresentações de grupos do samba de roda, principalmente em festas populares. A sonorização normalmente é realizada por pessoas que geralmente atendem às demandas de prefeituras para festas locais<sup>22</sup>. Estas festas costumam ocorrer em palcos megalomaniacos, de acordo com o modelo baiano atual de entretenimento para o carnaval, micaretas ou festa junina. Tanto os aparelhos sonoros, quanto os operadores dos mesmos, são ineficientes, musical e tecnicamente. Neste sentido, forçam a execução de um padrão de som característico do *pagode*, *arrocha*, *fórró universitário* quando uma música muito alta, saturada, estridente - e com exagerado uso de graves/baixos e efeitos de todo tipo - for a norma. Os grupos de samba de roda, por um lado, não se sentem seguros para contestar e rejeitar esse tipo de sonoridade. Por outro lado, há músicos dos próprios grupos que defendem a necessidade de “seguir a evolução” e adaptar o samba de roda ao padrão sonoro, descrito acima. Até o final da Segunda Mostra, discutiu-se isso com a coordenação da ASSEBA e com representantes dos grupos de samba de roda. Chegou-se ao consenso, fortalecido pela experiência vivenciada na Segunda Mostra, que as apresentações e a recepção do

---

<sup>21</sup> Alguns sambadores, jovens e ligados a contextos midiáticos, utilizam esta palavra como um mantra que parte do princípio de que a ideologia da festa, a eletrificação, a padronização e carnavalização de estilos musicais, seriam algo “natural”, uma espécie de processo evolutivo da música baiana, quando - na verdade - só justificam interesses comerciais vampirescos.

<sup>22</sup> Curiosamente, algumas dessas festas têm um fundamento na tradição popular, p. ex., as festas de santo padroeiro. Embora mantenham alguns rituais tradicionais, essas festas são cada vez mais descaracterizadas e têm excluído manifestações populares originais.

público são mais satisfatórias e prazerosas, quando se utiliza um som modesto e semi-acústico.

## 5 ESTÉTICA E REPRESENTAÇÃO CÊNICA-MUSICAL DO SAMBA DE RODA

Sem possibilidade de questionar a sociabilidade dos microuniversos regido por questões históricas e sociopolíticas que revelam as marcas profundas da escravatura no Recôncavo, procurei durante o processo de preparação das duas Mostras (re-)introduzir reflexões, valores e elementos do samba de roda que formam uma ponte entre suas práticas e expressões estéticas (musicais, cênicas e poéticas). Abaixo, vou mencionar alguns exemplos dessas negociações estéticas conflituosas e a capacidade dos sambadores em contornar obstáculos e recorrer a soluções novas e antigas:

*Chulas e corridos*: são pouco tematizados entre sambadores, sobretudo jovens que hoje em dia cantam somente 10 ou 20 % do repertório guardado na memória oral dos mestres. Os cantadores de chula antigos (re-)conhecem a riqueza do vasto repertório de *chulas* e *relativos* e apontam o modo “correto” de cantar a chula em duas vozes, com entonação e impostação vocal anasalada em terças neutras que a maioria dos jovens não domina nem procura aprender. No decorrer dos anos percebi que as gerações mais novas (20-40 anos) perderam o referencial auditivo e vocal que os velhos adquiriram através da convivência com antigos mestres da tradição oral. Uma ilustração disso é o *Samba de Maragogipe*, de Maragogipe. Os sambadores jovens que lideram o grupo e a cantoria, modernizaram ritmos e repertórios e, ao mesmo tempo, afirmam que estão preservando o samba de roda. Na reunião que tivemos, antes de se iniciar a Segunda Mostra, no porto de Maragogipe, eles demonstraram que cantam coisas novas, mas também *chulas* antigas. Entretanto, percebi que para o líder vocal do grupo, cantar a **letra** de uma chula antiga, era fato suficiente de preservação, sem se dar conta de que a maneira de cantar descaracteriza a qualidade vocal da chula. Quando comentei essa diferença, um mestre mais velho, que estava o tempo todo calado, levantou a voz: “*Tá vendo, é isso que estou falando sempre, mas ninguém me escuta!*”. Em alguns casos, muitos grupos dão destaque para os velhos cantadores de chula, bastante valorizados pela comunidade, porém muitos jovens os menosprezam, influenciados pela mídia que enaltece o perfil vocal do cantor de

axé/pagode. Para estes jovens então, ansiosos em aderir à “evolução da música baiana”, os velhos cantadores de chula são simplórios, “malvestidos”, desentoados e desafinados.

*Prato-e-faca*: Muitas sambadeiras antigas, e também homens<sup>23</sup>, tocam este instrumento adaptado da cozinha, utilizando um prato de esmalte e uma faca de metal com um lado cortante. Dona Aurinda<sup>24</sup> dá uma declaração de amor (“*isso para mim é uma joia!*”) e uma aula sobre a qualidade específica do instrumento, explicando que é justamente o prato velho, com alguns buracos no esmalte, que fornece sonoridades interessantes que podem ser aproveitadas para o samba. Em conversas informais, as sambadeiras desconstroem o mito *santamarense* de que Dona Edith teria sido a criadora ou precursora desse instrumento *prato-e-faca*, até porque, Dona Edith tocava em prato de louça/porcelana que não é a referência da tradição oral. Pelo contrário, sabe-se que o samba tem cheiro de suor do trabalho duro na roça e que antes do prato de esmalte usava-se a enxada! Todos os grupos reconhecem a qualidade específica rítmica e sonora do *prato-e-faca*, documentado no Dossiê e CD do Samba de Roda. Com a patrimonialização, as sambadeiras antigas foram mais valorizadas e têm um lugar de destaque em vários grupos. Tem ocorrido, entretanto, que, na falta de um *prato-e-faca*, sua função rítmica-sonora é transferida para um triângulo ou por “instrumentos” improvisados na hora: forma de bolo, tampa da panela ou reco-reco – feito de bambu/cabaça ou de recriações metálicas (som mais agudo), por exemplo, uma mola de metal, amarrado em um ferro-de-passar ou numa calota de carro!

A viola *machete* e outras cordas: a viola *machete* estava praticamente em extinção<sup>25</sup> e recebeu atenção especial pelo IPHAN e por alguns pesquisadores, sendo estudado, reconstruído e re-introduzido por vários tocadores e grupos de samba chula nos últimos anos. A participação do pesquisador e músico Cássio Nobre que estuda e toca a viola *machete* há vários anos

---

<sup>23</sup> Um bom exemplo foi seu Zé da Glória, sambador querido e alegre de Maracangalha (S. Sebastião do Passé), falecido em 2012.

<sup>24</sup> Sambadeira, irmã do famoso Mestre Quadrado (1925-2005), moradora da Ilha de Itaparica, contando os segredos do prato em entrevistas realizadas durante filmagem do *Cantador de Chula* ([www.cantadordechula.wordpress.com](http://www.cantadordechula.wordpress.com))

<sup>25</sup> com exceção do já mencionado grupo Samba Chula Filhos da Pitangueira e Zé de Lelinha que desde sempre tocava com a viola *machete*.

e começou a ser chamado por grupos de samba chula<sup>26</sup> para tocar nas suas apresentações, contribuiu fortemente para a re-introdução desta viola nos grupos de samba chula e tem estimulado alguns jovens a construir e estudar este instrumento também. Entretanto, alguns grupos se queixam da imposição dessa viola pela ASSEBA. Alegam que em suas tradições locais, ela nunca foi tocada e sempre priorizaram a viola três-quarto ou o violão. Para solos mais agudos e melódicos, priorizaram o cavaquinho ou até mesmo uma sanfona. Neste contexto, novas soluções musicais têm surgido. Em alguns casos, os tocadores de cordas resolvem usar diversos instrumentos de corda no samba, antigos e novos, experimentando suas sonoridades. Alguns fazem questão de produzir um som, ritmo e floreio característico do samba de viola e samba chula inclusive com a guitarra, como afirma o violeiro Roque do grupo *Raízes do Samba de Tocós*:

...sempre vi samba de roda sendo tocado de uma viola,... eu fiz a guitarra soar como uma viola, um violão, um cavaquinho, mas a guitarra tinha um mito de que só servia para magnatas, para trio elétrico, que era pra *rock 'n' roll*,... falei não! Eu vou fazer uma guitarra tocar samba de roda! Ai fiz o quê? Levei a afinação dela para uma afinação de cavaquinho, que a maioria das violas tocam na afinação do cavaquinho (...) e segura a nota como base, a nota de sol solta ... eu fiz a guitarra soar como uma viola...<sup>27</sup>

De fato, a postura e trajetória de Roque como cantor e violeiro da tradição oral é de um músico curioso e interessado que se dedica plenamente à preservação do samba de roda, sem abrir mão de indagações estéticas individuais. Outro caso é de um dos mais tradicionais grupos de samba chula, *Coisas de Berimbau*, que sob a liderança do Mestre Aloísio criou uma polêmica por ter um músico jovem que introduziu um contrabaixo elétrico no grupo. Sem contribuir com as chulas lindamente cantadas por cinco mestres antigos da chula, o contrabaixo tinha a única função de agradar a clientela de festa e aumentar eletricamente o som absurdamente amplificado de um grupo antigo que não precisava de nenhum reforço artificial por

---

<sup>26</sup> p. ex. no caso do *Samba Chula de São Braz* que convidou Cassio Nobre para gravar o CD *Quando dou minha risada, ha, ha...* pelo Prêmio Pixinguinha 2008, e para várias viagens internacionais na Dinamarca, Portugal, Israel, Bélgica, Holanda, França, Inglaterra.

<sup>27</sup> Afonso Santos das Virgens (Roque da viola) – entrevista em abril 2013, Salvador.

saber cantar e tocar “*no osso*”<sup>28</sup>. Sobre minha pergunta por que o som teria que ser amplificado desse jeito agressivo e estridente, eles responderam que não precisam, mas “*o patrão que manda...*”. Minha atitude crítica gerou debates entre sambadores antigos e novos, e por sua vez foi discutido com as coordenadoras regionais e a diretoria da ASSEBA e não se encerrou com a Mostra do Samba de Roda. A reflexão e o debate continuaram no campo entre os protagonistas e certamente não se encerraram, mas são necessários para gerar novos parâmetros de valorização e continuidade da tradição oral, começando a serem discutidos de forma consciente por lideranças jovens.

A vestimenta: uma polêmica antiga oriunda do tempo da folclorização quando os grupos tradicionais “precisavam” se vestir de forma colorida e padronizada para serem contratados em festas populares pelas prefeituras. Roupas coloridas certamente fazem parte da vivência festiva dos sambadores, mas não com estampas exageradamente coloridas e um figurino de saia e blusa idêntico para todas as sambadeiras. A vestimenta exuberante da *baiana*, branca, com partes em cores e cheia de panos e adereços, emprestados das filhas de santo das religiões afro-brasileiras, é utilizada por grupos de samba de roda, cujos integrantes na sua maioria praticam candomblé ou umbanda. Durante a Segunda Mostra percebi que vários grupos rurais, que foram chegando aos poucos e não participaram da Primeira Mostra, utilizaram o estilo totalmente uniformizado que os grupos mais antigos e reconhecidos já não utilizam mais, por entender que é uma padronização folclorizada (e barata) que não agrada a eles mesmo<sup>29</sup>, nem ao público culturalmente interessado. Uma solução negociada e adotada por vários grupos de samba chula é uma roupa festiva como utilizada na região: os homens com chapéu masculino (não de palha) e uma camisa social, unicolor, cada um com sua cor; as mulheres com saias largas, coloridas e distintas. Blusas em uma cor, p. ex. branca, ou cores distintas que combinem entre si e com as saias, destacando a beleza singela de cada sambadeira complementada com torços, colares, pulseiras, sandálias ao gosto de cada uma delas.

---

<sup>28</sup> Jargão dos cantadores de chula para descrever a situação quando cantam chula e relativo em duplas, *a capella*, ou seja, sem os outros instrumentos ou somente com pandeiro e sem amplificação elétrica.

<sup>29</sup> Vários sambadores, sobretudo mulheres, reclamam das camisas de lycra, porque acham feias com uma única cor gritante, argola apertada e ficam suando muito enquanto tocam e dançam.

## 6 TRADIÇÕES CÊNICO-POÉTICO-MUSICAIS NA SOCIEDADE DE INTERAÇÃO E CONSUMO CULTURAL

O samba de roda, como muitas tradições cênico-musicais de matriz africana, sempre foi música/dança/ritual com significados multifacetados enraizados na vida comunitária. Há muito tempo e principalmente depois do registro como patrimônio imaterial brasileiro e da humanidade, o samba de roda e seus protagonistas foram e estão sendo sujeitos a uma série de representações estéticas para grandes e pequenos públicos comerciais, comunitários, alternativos e internacionais.

Em debates e posições teóricas sobre tradições musicais no Brasil, nota-se uma atitude crítica entre pesquisadores e intelectuais quanto ao papel da mídia, produção cultural, modernização, exploração estética de sons e imagens das músicas populares de tradição oral. Conceitos como “espetacularização”, “canibalismo”, “devoração”, entre outros, ilustram a atitude muitas vezes predatória da relação entre mídia, autoridades, mercado, consumidor cultural e os detentores dos saberes imateriais e praticantes das tradições populares. José Jorge de Carvalho, por exemplo, afirma que

A profanação (como a “espetacularização” e a “canibalização”) é uma via de mão dupla. Por um lado, é o próprio grupo que aceita se “autoprofanar”, isto é, retirar a sua tradição cultural e devocional da dimensão protegida do sagrado e expô-la ao entretenimento dos consumidores em um contexto profano. Por outro lado, são os espectadores que também contribuem para esse desgaste, independente do esforço dos artistas populares, na medida em que rejeitam a dimensão mítica e sagrada, fixando-se apenas nos aspectos exteriores do espetáculo (CARVALHO, 2010: 60).

Do mesmo modo, recentemente Alberto Ikeda, ao discutir as políticas públicas brasileiras das últimas décadas para as culturas populares e sagradas, alerta para os usos e abusos provocados pela folclorização e espetacularização:

Esse último tipo de intervenção é comum quando se escolhem as manifestações tradicionais como atrações artísticas ou turísticas de representação do país, do estado (folclore da Bahia, p. ex.), compreendendo-os como fenômenos isolados dos seus contextos históricos e sociais que lhes dão sentido. Por exemplo, um mestre de folia de reis, que é uma espécie de líder espiritual, religioso, devoto e representante dos três reis magos (...), passa a ser visto como representante do folclore brasileiro ou fica incluído na categoria de “artista popular” ou “brincante”, o que, sem dúvida, é al-

go estranho para o próprio. Naturalmente, não se podem desconsiderar os aspectos estéticos e lúdicos que também integram a maioria das expressões populares tradicionais, (...) mas que não são essas as suas essências para os próprios participantes, mesmo que sejam nomeadas popularmente como “brincadeiras”. Assim, nem tudo nas culturas tradicionais pode se transformar, generalizadamente, em espetáculo artístico ou deve servir à “geração de renda”, à maneira das preocupações utilitaristas, sobretudo governamentais, embora, obviamente, não se defenda aqui qualquer visão purista ou ingênua desses grupos, nem a intocabilidade desses (IKEDA, 2013: 184-185).

Questões como descaracterização, desapropriação, exploração e aproveitamento estético e econômico são discutidos internacionalmente desde os anos 90 em função do sucesso da chamada *world music*, como conjunto de músicas tradicionais e populares, fora do *mainstream* da indústria fonográfica que começaram a serem divulgadas a partir dos anos 80. Esse fenômeno gerou um novo mercado musical, até hoje vivo em inúmeros festivais desse segmento no hemisfério norte, que apresentam uma miscelânea de estilos musicais de toda parte do mundo, mas seguem a mesma lógica de mercado de entretenimento dentro de um espaço e nicho cultural bem definido. Com o esvaziamento dos gêneros pop/rock, vários artistas de renome internacional têm gravado com músicos de tradições populares africanos, latino-americanos e asiáticos. Tal atitude tem provocado o surgimento de controvérsias sobre usos e abusos dessas musicalidades originárias.<sup>30</sup> Esse debate não obteve tanta repercussão no Brasil, até porque se trata de um país que dispõe de muitas “músicas do mundo”, digamos, na própria casa. Poucos países como o Brasil possuem uma riqueza musical tão diversificada. São centenas de gêneros e estilos musicais e cênicos, urbanos, rurais, populares, (semi-)eruditos, vocais, instrumentais, contemporâneos, tradicionais, (inter-)nacionais, eletrônicos, acústicos quase sempre desconhecidos pela maioria dos brasileiros!

Vou apontar para algumas possibilidades e caminhos estimulantes de produção e consumo cultural, especificamente das tradições populares de matriz africana que revelam um caráter prioritariamente festivo e não religioso<sup>31</sup>. A meu ver, muitas vezes, as críticas partem

---

<sup>30</sup> p. ex. Erlmann e Guibault em <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscip/themen/pst03/index.htm> e outros debates em torno de Paul Simon (*Graceland, Rhythm of the Saints*), Peter Gabriel (Womad, Realworld), Michael Jackson com Olodum etc.

<sup>31</sup> De forma alguma percebo o profano e sagrado como antagônico, mas como complementares um ao outro. Esta complementação está presente em todas as expressões de matriz africana em grau maior e menor a depender do contexto, espaço e tempo.

de pressupostos que não são necessariamente inerentes às culturas e comunidades tradicionais, e sim ao mundo acadêmico ocidental e suas classificações que enfatizam e constroem (mesmo nas entrelinhas) divisões teóricas:

- Entre entretenimento e diversão. Superficialidade por um lado (conotação negativa) e sagrado, religioso, ritual, seriedade (conotação positiva);
- Entre um espaço e tempo midiático artificial, construído externamente à comunidade (“negativo”) e um espaço e tempo natural, orgânico, integrado à comunidade (“positivo”);
- Entre o “comercial”, interesses econômicos, barganha por poder, dinheiro e fama, induzido de fora pelo “capitalista” (“negativo”) e o desinteressado, comunitário, solidário, motivado por prazer, herança, sagrado, laços pessoais na comunidade “socialista” (“positivo”);
- Entre legitimação e competência de dançar, cantar, encenar, rezar, “brincar”, enquanto membro de uma comunidade e a atitude e desejo, tida como invasiva de pessoas “de fora”, que interagem, dialogam, pesquisam, curtem, dançam, tocam, se identificam, aprendem e buscam se integrar de alguma maneira;

Me pergunto se a patrimonialização, assim como definições e conceitos antropológicos e etnomusicológicos, não contribuam para uma espécie de folclorização (pós-moderna), tão combatida pelos mesmos que a criticam e tornam praticamente impossível conceituar e delimitar o campo das culturas populares, sagradas ou de tradição oral, quando se leva em conta a complexidade histórica e terminológica das realidades descritas (CARVALHO, 2004 e 2010; IKEDA, 2013). Muito pouco se escreve sobre mudanças possíveis e caminhos interessantes, considerando o fato de que as audiências participativas, essenciais para a continuidade das tradições cênico-musicais, estão mudando, visto que a comunidade local e vizinha está cada vez mais ausente nos rituais e festejos tradicionais por questões sociológicas econômicas, religiosas, etc. A pressão das condições e ambientes em transformação, da cultura midiática, das novas tecnologias, das políticas locais, dos artistas, músicos e produtores culturais contribuem para o surgimento de conflitos e transformações maiores, sobre os quais pesquisadores e estudiosos culturais têm pouca influência. Por outro lado, esta realidade traz consigo novas possi-

bilidades e soluções estéticas, culturais e performáticas pouco tematizadas ou muitas vezes com um viés pejorativo<sup>32</sup> entre os etnomusicólogos.

Por outro lado, no campo das músicas populares urbanas, contextos específicos de produção cultural profissional são largamente aceitos e pouco questionados, como se fossem realidades totalmente distintas. Na verdade, as fronteiras, em muitos casos, são e sempre foram muito maleáveis e permissíveis, pela própria história e característica do surgimento das músicas populares brasileiras.

Neste sentido, na crítica acadêmica há pouco lugar ativo para o músico popular da tradição oral que pode ser visto e reconhecido como artista e pessoa criativa (Ver DÖRING, 2012) interessado em dialogar com outros músicos/artistas, grupos e audiências, compostas por apreciadores/consumidores das artes populares que se encontram em eventos, que promovam as tradições cênico-musicais. Do mesmo modo, pouco se leva em conta a possibilidade e importância de provocar no artista popular uma reflexão sobre seu fazer musical e artístico, sua concepção e performance estética (instrumentos, timbres, repertórios, improvisação, arranjos coreográficos e musicais, utilização de espaços, indumentária, vestimenta). Tampouco se reconhece a via dupla das expressões estéticas das culturas populares, no sentido da visibilidade e do consumo cultural, que pode, sim, interessar tanto aos artistas populares quanto aos possíveis consumidores ou participantes presentes em eventos tradicionais ou recriados (reinventados). Estes eventos podem contribuir para o reconhecimento e a continuidade das culturas populares, não somente no sentido de devoração por parte de uma classe média, mas também para que as pessoas que se aproximam, se deixam “devorar” pelas musicalidades, poesias, pelos movimentos, gestos e principalmente pelas personalidades interessantes e eloquentes que podem se conhecer no universo do samba de roda, como nas demais tradições de matriz africana.

De fato, o problema é que a espetacularização das culturas populares é mais antiga do que evidenciam os fenômenos descritos nos últimos anos, decorrentes de uma maior valorização destas culturas por políticas públicas específicas, pela atuação de associações, de pesqui-

---

<sup>32</sup> É como se existisse um certo bordão, nos discursos e na formação acadêmica de cientistas sociais e etnomusicólogos, que repetem o efeito negativo da produção e do consumo cultural no meio das tradições populares, muitas vezes, sem conhecimento do campo específico e sem nenhuma resposta concreta para os artistas populares, ou sem apontar caminho possível para o diálogo com o público.

sadores e instâncias governamentais que desde a era Vargas estiveram submetidas a discursos folclorizantes ou nacionalistas.

No caso do Maranhão, por exemplo, José Sarney e Roseane Sarney construíram, ao longo de três décadas, uma relação de aparente cumplicidade com mestres e mestras da cultura popular, o que não os impediu de deixar o estado entre os mais injustos socialmente do país, com os piores índices nacionais de desenvolvimento humano. E muitos mestres e mestras da Bahia foram também cooptados pelo mesmo tipo de populismo corrupto capitaneado por Antônio Carlos Magalhães. Ao longo de 40 anos o *carlismo* conseguiu projetar uma imagem espetacularizada da chamada “cultura popular baiana”, enquanto os índices sociais do estado chegaram a ficar entre os três mais baixos do país, ao lado justamente do Maranhão (CARVALHO, 2010: 53-54).

Há muitos anos, venho trabalhando, interagindo neste contexto sociopolítico, especificamente no universo do samba de roda. Sempre tinha consciência de que iria provocar reação, conflito, transformação, principalmente porque represento muitas contradições possíveis neste campo: sou mulher, branca, estrangeira (“*gringa*”) e contestadora<sup>33</sup>. Aqui não posso expor todas as experiências que vivenciei no meio dos sambadores, como também no meio cultural e intelectual, porque seria um artigo novo.

Nunca concordei com um discurso de que a evolução “natural” das tradições populares, no caso do samba de roda, seria a melhor solução, haja vista o histórico específico da Bahia e os vícios decorrentes dos protagonistas nas relações entre e com os grupos populares. Durante a realização de muitos projetos culturais com culturas populares, defendi a tese, na prática e teoria, de que seria possível elaborar e realizar projetos culturais com as culturas populares com qualidade profissional que abrissem um diálogo maior entre os protagonistas e novos públicos, além do viés do folclore e da visão paternalista sobre o “brincante” e que reconhecesse o potencial criativo e artístico dos mestres e grupos da tradição oral. Para concluir, quero chamar atenção para três problemáticas históricas na Bahia, que identifiquei ao longo dos anos de trabalho de criação e realização de projetos culturais. Estas problemáticas constam na agenda oculta dos sambadores e seus mediadores quando lutam por espaço, verbas, reconhecimento e possibilidades da representação estética:

---

<sup>33</sup> Sempre rejeitei rótulos, que tinham a intenção de me excluir dos debates, das decisões e dos projetos, com argumentos convenientes e falsos, de que eu viria de fora para explorar o samba de roda.

1. O incômodo com o paternalismo, protecionismo, clientelismo e folclorização geram abuso do poder político, desde a época do carlismo, e tem tido continuidade no âmbito dos governos municipais;
2. A insatisfação com a carnavalização e a cultura da festa na Bahia, fenômeno mais recente, se alastra pelo interior da Bahia, assumindo dimensões avassaladoras através do espetáculo midiático e do poder que as grandes emissoras exercem, localmente;
3. A revolta com a canibalização (Ver CARVALHO, 2010), exercida por muitos artistas baianos, ou seja, músicos e compositores que não somente utilizam elementos estéticos da cultura popular (algo tido quase como “normal”), mas, de fato, os vendem e se colocam como porta-vozes da cultura popular expropriada.

Sobre cada um desses três pontos poderia citar inúmeros exemplos de conflitos e situações esdrúxulas, vivenciados por muitos grupos de samba de roda e presenciados por mim ao longo dos últimos 12 anos. Ocorre, entretanto, que são situações extremamente complicadas, difíceis de serem resolvidas e denunciadas, porque os mecanismos de abuso dos poderes envolvidos, em vários níveis, às vezes simultâneos, permeiam discursos, comportamentos e negociações dos próprios sambadores.

Finalizando, não quero contestar os argumentos dos autores citados quanto à desapropriação e mediação predatória de tradições cênico-musicais brasileira, apenas apontar pistas, reflexões e motivações por outros ângulos que são pouco tematizados quando se trata de tradições populares, as quais, como é o caso do samba de roda, são essencialmente participativos, festivos e dialógicos em sua própria natureza. É importante levar em conta a visão e a autoimagem dos próprios sambadores que fazem questão de expor seu trabalho e conhecimento cênico-musical de forma prazerosa e direcionada para uma audiência que pode ser a própria comunidade em que vivem e atuam, como também uma comunidade de pessoas, amantes e visitantes eventuais ou mesmo frequentadores assíduos dessas tradições. O público, de forma geral, é uma variável difícil de medir e classificar, mas que não pode ser excluído dessa discussão, porque representa um potencial enorme de pessoas, com motivações e interesses variados. Isto favorece o surgimento de inúmeras possibilidades de interação, diálogo, criação artística, educação, formação, sustentabilidade, que podem ser também oportunizadas por sambadores e sambadeiras, na medida em que eles/elas têm consciência e adquirem profissio-

nalismo sobre: como, onde, quando, porque, por quanto e o quê estão apresentando e defendendo, como herança e continuidade ancestral.

## REFERÊNCIAS

CARVALHO, J. Jorge. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. *Série Antropológica*, no. 354, Brasília: UNB, 2004.

\_\_\_\_\_. ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina. In: Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 14, vol.21 (1), 2010, p. 39-76.

DÖRING, Katharina. O Samba de Roda do Sembagota – entre tradição e contemporaneidade. Dissertação de Mestrado. EMUS-UFBA, 2002.

\_\_\_\_\_. O Samba da Bahia: Tradição pouco conhecida. Em revista *Ictus* 5: 69-92. EMUS - UFBA, 2004.

\_\_\_\_\_. *Wahrnehmung und Ausdruck in afrobrasilianischen Tanz-Musiktraditionen : sinnlich-ästhetisches Lernen im Samba de Roda - Recôncavo-Bahia*.

<http://dokumentix.ub.uni-siegen.de/opus/volltexte/2012/606/>: Universitätsbibliothek Siegen, 2012.

IKEDA, Alberto T. Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda, devoração. *Estudos Avançados* 27, USP, 2013. p. 171-190.

SANDRONI, Carlos e SANT'ANNA, eds. *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Dossiê IPHAN 4. Brasília: IPHAN, 2006.

TRAVASSOS, Elizabeth e ZAMITH, Rosa Maria (org.). *Samba de Roda no Recôncavo Baiano*. CD. FUNARTE, 1994.

[www.asseba.com.br](http://www.asseba.com.br)

[www.mercadocultural.org](http://www.mercadocultural.org)

<http://casadosambadabahia.blogspot.com.br>

[www.cantadordechula.wordpress.com](http://www.cantadordechula.wordpress.com)

[www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/index.htm](http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/index.htm)

Recebido em: 22 de novembro de 2013.

Aprovado em: 14 de dezembro de 2013.

## A CAPOEIRA DOS MESTRES PASTINHA, BIMBA E COBRINHA VERDE NO ACERVO DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UFBA

## THE CAPOEIRA OF MASTERS PASTINHA, BIMBA AND COBRINHA VERDE IN THE COLLECTION OF AFRO-BRAZILIAN MUSEUM OF UFBA

Joseania Miranda Freitas <sup>1</sup>

José Joaquim de Araújo Filho<sup>2</sup>

Jean Herbert Batista Brito<sup>3</sup>

*Resumo:* Este texto apresenta algumas reflexões sobre o estudo da Coleção de Capoeira do Museu Afro-Brasileiro, da Universidade Federal da Bahia, MAFRO/UFBA. Esta coleção abarca peças pertencentes a três importantes mestres baianos, que começaram a jogar capoeira nas primeiras décadas do século XX, momento histórico em que ainda era considerada uma atividade marginal.

*Palavras-Chave:* Capoeira; Museu; Patrimônio.

*Abstract:* This paper presents some reflections on the study of Capoeira Collection at Afro-Brazilian Museum of Federal University of Bahia (“MAFRO/UFBA”). This collection includes pieces belonging to three important Bahian masters who began to play capoeira in the first decades of the twentieth century, the historical moment when it was still considered a marginal activity.

*Keywords:* Capoeira; Museum; Heritage.

---

<sup>1</sup> Doutora em Educação. Professora do curso de Museologia, coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Museologia e pesquisadora do Museu Afro-Brasileiro/UFBA. E-mail: joseania@ufba.br

<sup>2</sup> Graduando em Museologia/UFBA, bolsista de Iniciação Científica, PIBIC/CNPq. E-mail: jjfilho2@yahoo.com

<sup>3</sup> Graduando em Museologia/UFBA, bolsista de Iniciação Científica, PIBIC/FAPESB. E-mail: jhanherbertt@gmail.com

*A capoeira é patrimônio, não pode perder o seu valor.*  
(Vicente F. Pastinha – frase no estandarte da Coleção MAFRO).



**Imagem 1:** Estandarte da Academia do Mestre Pastinha (Foto institucional).

As sábias palavras do Mestre Pastinha apontavam, décadas atrás, para o reconhecimento da capoeira com patrimônio brasileiro e para a necessidade de cuidados como a sua preservação, para que seu “valor” não se perdesse. Entre os argumentos valorativos destacam-se as memórias, trazidas nos corpos e mentes da gente africana, escravizada pelo sistema colonial-escravista, responsáveis pela criação e recriação do que se constitui como “cultura nacional”. Neste sentido, a capoeira, como uma das formas de expressão cultural, sintetiza elementos das rítmicas musicais, dos instrumentos e vozes, através do jogo de corpo, que se transforma em dança ou luta. Assim, a premissa de reconhecimento - gravada no estandarte da Academia - veio a se oficializar em 2008, quando a capoeira foi reconhecida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN - como *patrimônio cultural do Brasil*.<sup>4</sup>

As peças que formam a Coleção “Capoeira do Museu Afro-Brasileiro” são testemunhos da capoeira praticada no século XX na Bahia, pelos Mestres Pastinha (Vicente Joaquim Ferreira Pastinha), Bimba (Manoel dos Reis Machado) e Cobrinha Verde (Rafael Alves França). Destacam-se dois aspectos importantes na formação dos conjuntos de peças dos mestres; pri-

---

<sup>4</sup> Mais informações em: <http://portal.iphan.gov.br>

meiro: os mestres estavam atentos ao registro da prática da capoeira, guardando documentos, fossem objetos tridimensionais ou registros em suporte papel, como fotografias, fotomontagens, carteiras das academias, registro de alunos, livros e papéis diversos; o segundo aspecto está no cuidado dos familiares em reunir e entregar as peças para a salvaguarda numa instituição oficial de registro de memórias, o Museu Afro-Brasileiro, entre os anos de 1983 e 1984. Nos dois aspectos fica evidente, não somente a sensibilidade, mas principalmente a explicitação de uma lógica preservacionista. Estes aspectos, portanto, não são omitidos no trabalho museal, pois caracteriza a dinâmica do trabalho de pessoas comprometidas com as formas de registro destas peças, anterior à transformação dos conjuntos de peças em acervo museológico.

Estas peças - 23 de Pastinha, 21 de Bimba e 26 de Cobrinha Verde - estiveram em exposição até 1995 (imagens 1 e 2), quando o museu passou pela primeira reestruturação da exposição de longa duração. Aquele momento também foi marcado pela perda de espaços físicos nas instalações gerais do Museu. Essa reestruturação durou dois anos, orquestrada por um projeto que incluía a instalação da *Sala da Herança Afro-Brasileira*, que daria destaque às coleções de Capoeira, Irmandades, Quilombos, Movimentos Negros, Afoxés e Blocos Afro. No entanto, com a falta de espaço para uma sala que pudesse abrigá-las, as peças foram acondicionadas e armazenadas na Reserva Técnica<sup>5</sup>.



**Imagem 2:** Exposição Capoeira (Foto institucional).

---

<sup>5</sup> A nova Reserva Técnica, que atende aos padrões técnicos, foi inaugurada em 2009 - através de um projeto de apoio do BNDES. Mais informações sobre o MAFRO em: <http://www.mafro.ceao.ufba.br/>



**Imagem 3:** Exposição Capoeira (Foto institucional).

Uma das marcas do ser humano é a sua capacidade para produzir artefatos, ou seja, transformar matérias primas em diversificados artefatos. Quando retirados do seu contexto original, para o qual foram concebidos, eles perdem a sua relação funcional e passam a ser signos da cultura, sem, no entanto, dissociar-se das relações sócio-políticas para as quais foram produzidos. Uma das características dos museus é trabalhar com conjuntos de objetos e/ou artefatos que perderam as suas funções, mas que continuam sendo portadores de informações: algumas delas intrínsecas, presentes fisicamente nos próprios objetos e/ou artefatos, e muitas outras extrínsecas, advindas da trama de relações, que o processo de pesquisa pode oferecer.

O processo de pesquisa é revelador das tramas das relações sociais e políticas pelas quais os sujeitos e os artefatos se constituem, seja de forma isolada ou em conjunto. Revela ainda as marcas identitárias de quem produziu os artefatos, os utilizou e os salvaguardou, possibilitando também a abertura de outros campos de investigação: a exemplo dos contextos, que levam à explicitação dos tempos e espaços com os quais as peças estabeleceram - e ainda estabelecem - relações.

Neste sentido, a coleção apresenta dados relativos, não somente aos tempos e espaços vivenciados pelos mestres, mas revelam também o seu *horizonte social*, na expressão de García Blanco (1994). No caso específico do estudo das peças dos Mestres Pastinha, Bimba e Cobrinha Verde - coube à equipe de pesquisa o trabalho de tecer argumentos que pudessem

levar à compreensão dos diversos contextos vividos pelos mestres, de forma a descobrir informações sobre a vida das peças antes de sua transformação em acervo museológico.

O estudo das peças da coleção exigiu o estabelecimento de nexos entre os artefatos - produtos da cultura material, sua vida anterior e sua transformação em objetos museológicos - e as diversas memórias, registradas ou não, sobre a vida de cada mestre, sobre a formação das coleções por cada família e suas diversas histórias, individuais e coletivas.

Ao final do processo a coleção passou a ter um caráter autobiográfico, apresentando uma série de dados que levaram à identificação de cada mestre, com a explicitação de suas diferentes formas de praticar e registrar a capoeira, sendo necessário, portanto, subdividi-la, com seus nomes. A constituição das coleções autobiográficas pode também ser compreendida a partir da perspectiva da demolição de mitos, apontada por Frantz Fanon (2008:109): “Os pretos são selvagens, estúpidos, analfabetos. [...] essas afirmações eram falsas. Havia um mito do negro que era preciso, antes de mais nada, demolir.”

Como “demolidores” de preconceitos, estes três homens negros, que vivenciaram o racismo institucional explícito, conseguiram provar para a sociedade a importância da capoeira que praticavam, e com muita sensibilidade conseguiram registrar, nos diversos suportes, a história da capoeira baiana e sua relação com a cultura nacional e sua expansão internacional.

A *Coleção Mestre Pastinha* é composta por 23 peças. Este Mestre, que nasceu no ano da abolição da escravatura, foi marcadamente um homem do seu tempo, trabalhou pela efetiva conquista da abolição, que existia por lei, mas que na vivência cotidiana precisava ser conquistada a cada dia. Sua Capoeira, batizada *Capoeira Angola*, apresentava no nome uma referência explícita ao continente africano e à história da escravidão: motivos pelos quais as peças de sua coleção expressam a necessidade do mestre provar - para a sociedade - o caráter cívico de brasilidade da capoeira.

A *Coleção Mestre Bimba*, composta por 21 peças, expressa a sua grande preocupação em tirar a capoeira da clandestinidade, pois desde o final do século XIX era considerada como crime, no artigo 402 do Código Penal da República (1890); chegando a ser punido, com até seis meses de prisão, aquele que a praticasse, nas ruas ou nas escolas de capoeira, como informa Santos (2002). A coleção mostra a sua luta pela transformação da capoeira em uma

manifestação cultural que, além de esporte e dança folclórica, fosse também um “estilo revolucionário”, segundo Campos (2006).

A *Coleção Mestre Cobrinha Verde*, composta por 26 peças, é marcada pela sua expressão religiosa. Entre as variadas peças destacam-se imagens iconográficas que remetem ao sincretismo religioso. A policromia, verde e amarela, revela a importância dos elementos cívicos de brasilidade da Capoeira na Bahia.

Setenta peças formam as coleções dos mestres, distribuídas da seguinte maneira:

- ✓ Utensílios - inclusive uma peça de mobiliário
- ✓ Peças de vestuário, incluindo acessórios como bengalas e guarda-chuva
- ✓ Instrumentos musicais - especificamente berimbaus, pandeiros e reco-recos
- ✓ Artefatos artísticos, quadros de autoria de Mestre Cobrinha Verde, e desenhos retratando passos de capoeira, feitos pelo Mestre Pastinha

O acervo iconográfico é composto por 27 fotografias e fotomontagens, classificadas como construções artísticas, documentos referentes às Academias de Mestre Pastinha e de Mestre Bimba e seis peças classificadas como “diversos”.

Destacam-se neste acervo iconográfico:

- Foto de Mestre Bimba apertando a mão do presidente Getúlio Vargas, no Palácio do Catete, como um documento sobre o novo status da Capoeira: como um esporte, fora da ilegalidade.



**Imagem 4:** (Foto institucional).

- Dentre as fotos de Mestre Pastinha, destaca-se uma - em que ele aparece com roupas de linho branco (que também fazem parte da coleção), que não apenas indicam a sua hierarquia de mestre, mas também o seu grau de habilidade: pois o bom capoeirista era aquele que jogava sem sujar suas vestes.



**Imagem 5:** (Foto institucional).

- Foto de Mestre Cobrinha Verde, revelando seu tipo físico, franzino e aparentemente frágil, mostrando que isso não interferia - em nada - em seu potencial e habilidade para a prática da Capoeira.



**Imagem 6:** (Foto institucional).

O processo de pesquisa teve início em 2003, com o levantamento bibliográfico, realizado pelas estagiárias Livia Baêta, Iraci Oliveira e Valéria Cruz. Após um intervalo, foi retomado em 2011-12, com as bolsistas de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq e PIBIC/FAPESB), Dora Maria Galas e Sandra Kroetz, que realizaram a revisão da documentação museológica. A terceira e quarta etapas, 2012-13 e 2013-14, tiveram a participação dos bolsistas José Joaquim Araújo Filho e Jean Herbert B. Brito, sendo que o trabalho realizado nesta última etapa resultou na produção de um projeto específico para elaboração do catálogo sobre a Coleção Capoeira.

Para efetivar a elaboração do Catálogo, foram realizadas, em 2013, sessões de estudo, denominadas de *Rodas de Conversa sobre a Coleção Capoeira do MAFRO*, que reuniram 39 estudiosos e mestres de capoeira para a escrita de 35 textos e depoimentos (resultantes de entrevistas), que foram organizados de forma a oferecer - aos leitores -um panorama histórico e social sobre a capoeira, através do estudo dos artefatos desta coleção.

Como fios condutores da narrativa temática, os artefatos e as memórias sobre as coleções dos mestres são apresentados nos textos do Catálogo, nas seguintes categorias:

- ✓ Textos biográficos e depoimentos
- ✓ História da Capoeira
- ✓ Capoeira como Patrimônio
- ✓ Ações Museológicas com o acervo de Capoeira
- ✓ Poesias e contos
- ✓ Música na Capoeira
- ✓ Indumentária na Capoeira
- ✓ Capoeira e Educação
- ✓ Filosofia da Capoeira

O espaço das *Rodas de Conversa sobre a Coleção Capoeira do MAFRO*, funcionou como um fórum de discussões em que eram apresentadas novas informações sobre a vida dos mestres e de seus artefatos, assim como novos questionamentos eram postos, tendo em vista que o campo cultural é pulsante e aberto para novas interpretações. Nesses encontros desta-

cam-se a vivência e a compreensão da capoeira como um “fenômeno sociocultural”; e o conceito de cultura como “dialético”, sem hierarquias e oposições binárias entre o popular e o erudito, como chamam atenção as argumentações de Hall (2003:341-342) sobre a cultura negra: “[...] nunca pode ser simplificada ou explicada nos termos das simples oposições binárias habitualmente usadas para mapeá-la [...]”.

Ao analisar dinâmicas culturais - como a capoeira, é preciso não esquecer o contexto de sua criação, a sociedade escravista colonial e seus desdobramentos racistas pós-coloniais, no qual mulheres e homens tiveram que se reinventar, como assinalam as palavras de Zapata Olivella (1989:110.): “[...] o negro devia fabricar sua própria bússola, improvisando-a a partir de sua dor, de sua memória ancestral, de seu poder criador. Foi o que fez com sua filosofia, seus mitos e experiências.” A manutenção da prática da capoeira é um exemplo do “poder criador” dos afrodescendentes que, utilizando a “bússola” de suas memórias ancestrais, construíram novas formas de sociabilidade e de sobrevivência no “novo” mundo.

O estudo dos artefatos e/ou objetos das coleções dos mestres, de forma intrínseca e extrínseca, se constitui num caminho para que os objetos possam se comunicar, de forma polifônica e polissêmica. A capoeira evoca memórias ancestrais, memórias que se expressam no campo simbólico, através das lembranças - e memórias no campo tangível, impregnadas nos objetos e/ou artefatos, como sinalizam as palavras de Meneses (1998:90): “A natureza física dos objetos materiais traz marcas específicas à memória”. A força destas marcas torna-se matéria prima para a elaboração de uma série de análises que entrelaçam a vida dos mestres às peças das coleções.

Como exemplo do caráter indissociável entre as memórias e a materialidade dos objetos e/ou artefatos, é possível citar o caso do estudo de um berimbau policromado, encontrado na *Coleção do Mestre Pastinha*, de formas que, após algumas reflexões na dinâmica das *Rodas de Conversa sobre a Coleção Capoeira do MAFRO*, foi possível inferir que o mesmo poderia ter sido um presente, alusivo às cores utilizadas na Academia: uma vez que o mestre não utilizava pinturas, afirmando que a tinta poderia interferir na qualidade do som.



**Imagem 7:** (Foto institucional).

O uso das cores amarelo e preto aparece no uniforme do CECA – Centro de Capoeira Angola, como referência às cores do Esporte Clube Ypiranga, time do coração do Mestre.



**Imagem 8:** (Foto institucional).

A pesquisa possibilitou a realização do trabalho de revisão e sistematização da documentação e a elaboração do catálogo (ações museológicas comprometidas com o estudo dos objetos museais), de forma a ultrapassar o campo das informações meramente intrínsecas, adentrando no campo extrínseco, através do exercício de conexão entre objetos e/ou artefatos e suas memórias. Na sequência, discussões teóricas e analíticas, concernentes ao campo museal, foram debatidas com o objetivo de enriquecer as abordagens teóricas e metodológicas para o planejamento da futura exposição, tendo em vista que a expografia, a parte mais visível

dos museus, tem importância estratégica, cabendo a esta técnica da Museologia, como assinala Cury (2005: 368): “[...] a maior responsabilidade por mediar a relação entre o homem e a cultura material”.

A elaboração deste texto, a seis mãos, numa parceria entre orientadora e bolsistas, é resultante de um processo de pesquisa museológica, no qual foram seguidos caminhos metodológicos em busca da compreensão das dinâmicas culturais que configuram a capoeira como uma herança cultural afro-brasileira, como um patrimônio que “[...] não pode perder o seu valor”, retomando as palavras do Mestre Pastinha. Nesta perspectiva, o MAFRO/UFBA, ao realizar a nova sistematização documental e planejar a nova expografia para a Coleção de Capoeira, destacando o caráter biográfico dos três mestres, oferecerá a seu público um importante conjunto documental, que servirá como fonte inesgotável de informações das memórias afro-brasileiras.

## REFERÊNCIAS

CAMPOS, Hélio José Bastos Carneiro de. *Histórias da Academia de Mestre Bimba: o cotidiano da aprendizagem*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal da Bahia. 2006.

CURY, Marília. *Comunicação e pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico-metodológica para os museus*. São Paulo: História, Ciências, Saúde – Manguinhos, v.12, suplemento, 2005.

FANON, Frantz. *Pele negra máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

BLANCO, Ángela García. *Didáctica del museo: el descubrimiento de los objetos*. Madrid: Ediciones e la Torre. 1994.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG Editora, 2003.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de Menezes. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricos: memória e cultura material*. Rio de Janeiro. CPDOC/Fundação Getúlio Vargas. 1998. Disponível em: <http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2067>

SANTOS, Esdras Magalhães do. Mestre Damião. A verdadeira história da criação da luta regional baiana do Mestre Bimba. São José dos Campos, 2002. Disponível para *download* no site da ACCPPA: <http://www.cppa.com.br>

OLIVELLA, Manuel Zapata. *Las claves mágicas de América*. 2ª ed. Bogotá: Plaza & Janés, 1989.

Recebido em: 18 de novembro de 2013.

Aprovado em: 12 de dezembro de 2013.

## A IDENTIDADE CULTURAL NAS CANTIGAS DE CAPOEIRA

### CULTURAL IDENTITY IN THE SONGS OF CAPOEIRA

Marcela Guedes Cabral<sup>1</sup>

*Resumo:* O presente artigo tem por base a pesquisa realizada para a obtenção do grau de mestre em Crítica Cultural, desenvolvida entre 2009 e 2011. Neste artigo tomamos por substrato de análise as cantigas de capoeira produzidas nos moldes tradicionais, por acreditar que estas expressam elementos da identidade cultural afro-brasileira, ao mesmo tempo em que participam da sua construção e afirmação. Considerando a feição interdisciplinar da Crítica Cultural, com isto, a abertura para uma gama de instrumentos metodológicos, dos quais pesquisa lançou mão de um conjunto técnico-instrumental que envolve, principalmente, o levantamento bibliográfico, e o estabelecimento de quadro de análise com base na metodologia das Representações Sociais.

*Palavras-Chave:* Identidade, Cultura, Afro-brasileiro, Capoeira, Cantigas.

*Abstract:* This paper is based on research conducted for the degree of Master in Cultural Critique, developed between 2009 and 2011. In this article we take for substrate analysis of the songs of capoeira produced in traditional ways, believing that they express elements of African-Brazilian cultural identity while participating in its construction and affirmation. Considering the interdisciplinary feature of Cultural Critique, with it, an openness to a range of methodological tools, including research resorted to a technical-instrumental ensemble that involves, mainly, the literature review and the establishment of the framework of analysis based on the methodology Social Representations.

*Keywords:* Identity, Culture, African-Brazilian, Capoeira, Songs.

---

<sup>1</sup> Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Professorado Assistente A do Curso de Bacharelado em Museologia na Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: marcelagcabral@hotmail.com

## INTRODUÇÃO

O presente artigo tem por base a pesquisa realizada para a obtenção do grau de mestre em Crítica Cultural, desenvolvida entre 2009 e 2011 pelo Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica), na Universidade do Estado da Bahia. Neste artigo, as cantigas de capoeira serão abordadas como documentos que nos oferecem compreensão acerca das representações e das identidades culturais afro-brasileiras, sobretudo entre os capoeiristas que se formaram, atuam ou atuaram em Salvador. A partir destes documentos, de composição dos próprios mestres e capoeiristas, principais sujeitos desta manifestação e considerando suas vivências, pontos de vista e valores veiculados nestas cantigas, estabelecemos as bases para análise e compreensão de como se apresentam e atuam os elementos de origem afro-brasileira nas cantigas de capoeira. Para tanto se buscou pensar contexto de produção, execução e aprendizagem das cantigas de capoeira em Salvador.

Tomamos por substrato de estudo as cantigas de capoeira produzidas nos moldes tradicionais<sup>2</sup>, por acreditar que estas expressam elementos da identidade cultural afro-brasileira, ao mesmo tempo em que participam da sua construção e afirmação. Notamos a relação entre a identidade afro-brasileira e as músicas de capoeira, através do conteúdo e do discurso das letras das cantigas, que expressam diversos elementos desta identidade, a partir dos quais definimos as categorias representacionais aplicadas na análise das cantigas. Observamos também que, através de valores e vivências, configura-se e reconfigura-se essa identidade cultural, e que muitas destas cantigas são produzidas com base nestes, uma vez que a música tradicional da capoeira expressa estes valores e vivências dos afro-brasileiros e também aquilo que se construiu como fundamentos da capoeira, que por sua vez refletem esses conjuntos de elementos. Deste modo, para a análise das cantigas, foi lançado mão ao estudo do que se conhece como valores civilizatórios afro-brasileiros e dos estudos sobre a formação da identidade cultural afro-brasileira.

---

<sup>2</sup> Como moldes tradicionais são compreendidas as modalidades das cantigas (ladainha, quadras, corridos, chulas e louvação), com temáticas que versam ou giram em torno dos elementos culturais afro-brasileiros.

Considerando a feição interdisciplinar da Crítica Cultural, e, com isto, a abertura para uma gama de instrumentos metodológicos, a fim de compor a metodologia deste trabalho, a pesquisa lançou mão de um conjunto técnico-instrumental que envolve, principalmente, o levantamento bibliográfico, observação etnográfica e o estabelecimento de quadro de análise com base na metodologia das Representações Sociais.

Pontuamos aqui que a identidade cultural afro-brasileira é construção social, elaborada a partir das referências dos diversos grupos étnicos africanos que tiveram seus representantes trazidos, como escravos, para o Brasil. Considerando a conjuntura da escravidão colonial e a fragmentação das referências institucionais dos africanos, aqui escravizados<sup>3</sup>, como fato que não lhes permitiu a continuidade das suas culturas, percebemos este contexto como elemento fundamental que possibilitou a criação e desenvolvimento não somente da capoeira, como também do universo da cultura afro-brasileira.

## 1 CAPOEIRA E IDENTIDADE CULTURAL AFRO-BRASILEIRA

Neste sentido, podemos afirmar que a capoeira, como a conhecemos, só pôde ser desenvolvida no contexto da escravidão. Este fato lhe imprimiu uma série de significados e características que a distancia do *n'golo*<sup>4</sup>, que não se resume aos golpes e contragolpes, mas também que envolve uma História e uma concepção de mundo, construídas sobre um tenso e imbricado contexto de relações sociais. Além disso, cumpre ressaltar que não somente a capoeira, mas também outras manifestações da cultura afro-brasileira tiveram em seu processo de construção influências desse contexto. Por maior que tenham sido as influências dos elementos trazidos nas memórias dos escravizados, as construções que ocorreram no Brasil através do tangenciamento, diálogo entre manifestações e tradições entre indivíduos de grupos africanos de origens diferentes, amalgamaram-se em fenômenos sociais que não se

---

<sup>3</sup> Segundo Sérgio Buarque de Holanda (1999), os principais grupos culturais de africanos trazidos para o Brasil foram os dos grupos linguísticos Bantu e Sudaneses, dos quais se originavam diversos dialetos e ocupavam vasta área do território africano.

<sup>4</sup> O *N'golo* é um jogo ritualístico praticado por alguns grupos que vivem no Sul de Angola. Seus movimentos assemelham-se aos da capoeira e, por isso, o historiador Luiz da Câmara Cascudo atribui ao *N'golo* a origem da capoeira. (REGO, 1968, p. 19; ABREU e CASTRO, 2009, p.21, OLIVEIRA, 1971, p. 69).

apresentavam em sua completude, impossibilitando a perspectiva de um *continuum* transatlântico.

Desta forma, usando o que poderíamos chamar de “princípio filosófico da ginga da capoeira”, o jogo de avanço e recuo e de olhares enfiados em forma de negociações, estabeleceram-se não somente elementos e símbolos que formam a roda da capoeira, do maculelê, do samba, da batucada, como também a outros aspectos da cultura dos sujeitos envolvidos, a exemplo, a cosmovisão e os modos de vida afro-brasileiros. A cultura e a identidade afro-brasileira foram construídas a partir da busca de se reorganizar os modos de vida africanos, no contexto da escravidão. Vemos que, no Brasil, as manifestações africanas que cruzaram o Atlântico, na memória dos negros escravizados, passaram por diversas modificações, ressignificações e adaptações e se institucionalizaram de formas diferentes das existentes na África. Grupos distintos, algumas vezes rivais, uniram-se e impuseram resistência à invasão das mentes, ao processo de aculturação e à obliteração decorrentes da escravidão e do racismo<sup>5</sup> e, a partir desta conjuntura, articularam seus valores com o que havia de vivo em suas memórias. Observo, aqui, que a luta pela igualdade e respeito aos afrodescendentes ainda não está concluída e ainda hoje se fazem necessárias lutas diárias em outras frentes, como no âmbito social, cultural e jurídico.

Os valores culturais vindos da África permeiam e se manifestam na memória coletiva, na cultura, na lógica dos pensamentos e comportamentos, enfim, nos modos de vida dos afrodescendentes, expressando-se de formas diferentes entre os diversos grupos afro-brasileiros. Neste sentido, Mintz e Price salientam a heterogeneidade do continente africano, bem como consideram limitada a possibilidade de atuação destes valores, observam que:

Uma herança cultural africana, largamente compartilhada pelas pessoas importadas por uma nova colônia, terá que ser definida em termos menos concretos, concentrando-se mais nos valores e menos nas formas socioculturais, e até tentando identificar princípios ‘gramaticais’ inconscientes que pudes-

---

<sup>5</sup> Consideramos aqui “raça” como um conceito histórico sociológico utilizado muito mais para tratar características fenotípicas que genotípicas, do qual o conceito de “raça” caiu, permanecendo, tão somente e infelizmente, o preconceito. Segundo Munanga, “[...] se cientificamente ‘raça’ é um conceito pouco significativo, política e ideologicamente ele é muito significativo, pois funciona como uma categoria etno-semântica, isto é, política e econômico-social de acordo com a estrutura de poder em cada sociedade multirracial” (MUNANGA, 1990:110).

sem estar subjacentes à resposta comportamental e fossem capazes de moldá-la. (MINTZ e PRICE, 1992:27 - 28).

Assim, compreendemos não somente a capoeira, mas toda a gama de manifestações e instituições afro-brasileiras, como uma criação dos africanos das várias nações que estavam no Brasil na condição de escravizados ou ex-escravizados, que foi desenvolvida por seus descendentes como uma forma de resistir à opressão que lhes era imposta, e que teve seu desenvolvimento continuado de modo a ser transformada e disseminada com o decorrer do tempo, compartilhando uma cultura, ao mesmo tempo em que era construída essa nova cultura, ressignificando fragmentos de várias heranças, agregando ou mantendo elementos, como observamos no caso da capoeira, seu caráter lúdico, ritual e de luta.

A capoeira, mistura de dança, luta e jogo, acompanhada por música far-se-ia passar facilmente por dança, não fosse sua carga histórica de luta e resistência, não fosse a necessidade de momentos lúdicos para aliviar as tensões cotidianas com jogos e brincadeiras. Por isso ela é luta, dança e jogo ao mesmo tempo e sendo um, não deixa de ser outro.

A música na capoeira atua como expressão e elemento de sedimentação da cultura afro-brasileira. O soar do berimbau entoando uma ladainha, quadra ou corrido, muitas vezes evoca da memória coletiva a opressão pela qual passaram os negros escravizados, ao mesmo tempo exprime a recusa em esquecer, e a ânsia de superação das sequelas sociais produzidas no período da escravidão. Estabelecendo deste modo outras formas de luta e resistência, a partir da capoeira, por meio dos seus fundamentos, músicas e cantigas, as quais, atualmente, se unem às formas de organização social como o movimento negro e a ações antirracistas.

Biancardi (2006:08-109) afirma que a música vocal da capoeira ganhou importância a partir da década de 30 do século passado, e sua produção não era tão específica como se pode pensar. Lembramos aqui que foi nos anos 30 do século XX que a capoeira, nos moldes baianos, foi “elevada” à categoria de esporte nacional pelo então presidente Getúlio Vargas (REIS 2000, SOARES, 1962). No jogo de capoeira eram também cantadas cantigas de roda, do samba de roda corrido que, aos poucos, foram passando a ganhar destaque, e chegando a fazer parte do ritual do jogo. Nesta perspectiva, notamos que as cantigas tradicionais da capoeira são uma invenção, relativamente recente. Considerando o período no qual as cantigas ganharam maior destaque, podemos também intuir mais uma negociação: a capoeira nos moldes

baianos, ainda mais embelezada com os versos cantados, chamavam a atenção para a feição de jogo e dança, enquanto o caráter agressivo e violento de luta, no que seria o modelo carioca, era rechaçado e combatido como status de esporte nacional.

De modo geral, cantigas tradicionais da capoeira são repletas de elementos que remetem à identidade cultural afro-brasileira e às representações sociais pertinentes a um segmento social particular, os capoeiristas ou capoeiras. Tomadas como produto da criação destes sujeitos, cuja grande parte é formada por afrodescendentes, podemos observar através destas cantigas, como os capoeiristas veem a si próprios enquanto sujeitos políticos atuantes dentro da sociedade.

## 2 A METODOLOGIA

As categorias de análise foram estabelecidas de acordo com a metodologia oferecida pelas Representações Sociais, observando a recorrência de elementos como expressões e ideias significativas para o grupo de capoeiristas estudado. O estabelecimento das categorias procurou por estes dois indicadores nas cantigas de capoeira reproduzidas nos treinos através de CD ou na iniciação às músicas e cantos da capoeira e executadas nas rodas observadas. Percebemos assim, estas cantigas como produção e expressão simbólica, nas quais os capoeiristas de Salvador falam de si, dos elementos que compõem seu mundo e o modo como se representam; como parte do fenômeno cultural da capoeira, como forma simbólica estruturada em contexto específico, tanto no momento da produção quanto da recepção das cantigas de capoeira, nos quais se expressam suas representações sociais como capoeiristas afro-brasileiros. Uma vez estabelecidas as categorias, para melhor nortear as análises, lançamos mão de entrevistas com alguns mestres de capoeira, frequência a rodas de capoeira, tanto nos centros turísticos quanto em bairros periféricos de Salvador, e os conceitos do que se apresentam como valores civilizatórios afro-brasileiros, os quais apresentaremos a seguir.

As cantigas de capoeira em seu discurso podem ser percebidas como elementos que expressam aspectos significativos da cultura e da identidade afro-brasileira daqueles que se encontram inseridos no contexto de produção e recepção destas. Deste modo, uma investigação acerca das representações sociais vinculadas e veiculadas nessas cantigas nos permite identificar aspectos da identidade afro-brasileira que envolvem os capoeiristas como grupo.

### 3 OS VALORES CIVILIZATÓRIOS AFRO-BRASILEIROS

Antes de prosseguirmos rumo à análise das cantigas, no sentido de acurar a percepção do leitor na identificação a alguns aspectos relacionados a herança cultural africana, apresentamos alguns dos chamados valores civilizatórios afro-brasileiros, que se relacionam diretamente à construção das identidades afro-brasileiras, os quais permeiam as cantigas da capoeira.

A noção de valores africanos foi elemento fundamental na construção do amplo patrimônio cultural e das identidades afro-brasileiras e atuaram tanto no consciente quanto no inconsciente. Estes valores agiram na formação da identidade, da autocompreensão, da sociedade brasileira. Como conjunto de elementos de significações diversas (ética, religiosa, social, corporal, científica, dentre outras) estes valores nortearam a reorganização da vida dos grupos de indivíduos escravizados. Deste modo, percebemos tais valores como elementos que atuaram na criação das novas formas culturais desses indivíduos desterrados, e de seus descendentes, na medida em que buscavam reorganizar suas vidas no Brasil. Tais criações e recriações foram configurando-se através dos muitos processos de interação que resultaram em novas formas culturais e novas instituições.

A princípio, tais valores, diferenciais na composição da identidade afro-brasileira, se distinguem ou mesmo se opõem a muitas das concepções e valores ocidentais, como por exemplo, ao individualismo, à busca obcecada pela vantagem e pelo lucro capitalista e ao consumismo desenfreado, imposto pela cultura de massas, que ao mesmo tempo foram e são institucionalizados. Nesse sentido, cabe a fala de Gilberto Gil (2007), no que toca às relações de solidariedade como princípio africano:

A predominância nesses mundos negros de uma grande diversidade de projetos não produziu uma Torre de Babel exatamente porque não predominou a lógica materialista de Marx, pela qual os interesses objetivos soldariam as solidariedades de grupo ou classe. O cimento era outro. Acredito que nossas solidariedades sempre foram uma expressão de nossas identidades que vicejaram em uma cultura afro-global, o que significa dizer que as representações que construímos de nós mesmos foram mais fortes do que as condições de exploração e de pobreza a que fomos submetidos. (GIL, 2007:11).

Deste modo, percebemos que a cultura afro-brasileira é resultado da interação dos povos da África que se encontravam no Brasil sob a condição de escravizados. Assim, o contexto da

escravidão no Brasil, com suas formas de dominação, aculturação e de certo modo negociação, atuou como elemento fundamental na construção da cultura afro-brasileira, pois em outra situação o resultado jamais seria o mesmo. Por esse motivo, é dado destaque, neste trabalho, a alguns elementos do conjunto de valores e princípios que atuaram na estruturação deste processo identitário, os quais podemos observar expressos nas cantigas de capoeira. Lembramos, porém, que estes valores não atuam ou se manifestam isoladamente, mas em conjunto, de forma integrada, como se faz perceber em muitos outros aspectos da vida e da visão de mundo dos afrodescendentes, como herança dos que vieram do continente africano.

Dentre o vasto rol do que podemos considerar como valores civilizatórios afro-brasileiros, destacamos alguns, que nos auxiliaram na análise das cantigas:

A religiosidade, que pode ser compreendida como um sentimento ou uma tendência natural do homem a relacionar-se com o divino ou sobrenatural;

A oralidade, que sempre esteve e continua presente em muitas culturas, ainda é a grande responsável pela transmissão e preservação de vários conhecimentos, tradições e modos de vida;

A memória, por ser fruto de uma experiência com o tempo, relaciona-se diretamente com a noção de temporalidade e possui três funções básicas: adquirir informações, armazenar estas informações e evocar, rememorar ou lembrar estas informações. O que justifica todo o processo que compõe esta faculdade é a sua capacidade de localizar o ser humano em um tempo-espaco, dando sentido à sua biografia e existência. Na cultura africana e afro-brasileira, tanto a oralidade quanto a memória ganham sentido de valor civilizatório, conquanto atuam nestes grupos como elementos pertencentes a uma outra dimensão da realidade, na qual se localizam na realidade subjetiva e intersubjetiva, as quais envolvem o universo místico, ancestral e de forças que justificam estas faculdades como valores em seus processos existenciais, históricos, intelectuais sociais e culturais e com a realidade objetiva;

A ancestralidade liga-se ao autoconhecimento, à ideia de origem, deste modo, à identidade, ao passado e ao nosso futuro;

A ancianidade, de acordo com Marco Aurélio Luz (2000), sedimenta-se neste valor grande parte do conhecimento sobre o *axé* e a origem do seu grupo. Ao mais velho cabe a

missão de transmitir aos mais novos sua sabedoria e sua experiência de vida, também aos primeiros é confiada a missão de manter viva a memória dos ancestrais;

O *axé* ou “princípio da força vital” pode ser compreendido se relacionado diretamente com oralidade, à ancestralidade e à circularidade a partir do que observa Luz (2000), com base no pensamento do artista plástico e escritor baiano, Deoscoredes M. dos Santos, mais conhecido como Mestre Didi:

Axé é um conceito que exprime a idéia de forças circulantes capazes de engendrar a criação e a expansão da vida. Ele implica na idéia de restituição que se concretiza através do conceito de ebó, isto é, oferenda ou sacrifício (LUZ, 2000:32);

A circularidade permite a transformação das forças e o retorno destas. Na capoeira vemos a circularidade na “volta no mundo”, quando o capoeirista caminha em círculo dentro da roda cumprimentando seus participantes, no *aú*<sup>6</sup>, dentre outros golpes que aludem à ideia de movimento de fluxo e refluxo, de vai e volta e do retorno das forças e energias;

A musicalidade é considerada por Trindade (2005) como um valor afro-brasileiro que está em permanente interação, justificando que a presença da música e da movimentação do corpo são fundamentais em muitas manifestações dessa cultura, e se estabelecem como condições sem as quais não pode existir, em seu sentido pleno, as comemorações da vida social, os cultos religiosos do *candomblé* ou a roda de capoeira.

Os valores culturais afro-brasileiros fazem parte não somente do mundo da capoeira, mas de inúmeras outras manifestações culturais afro-brasileiras. Percebemos que estes valores não se encontram ou atuam isoladamente uns dos outros, mas perpassam-se e interagem uns com os outros. Estes valores fazem-se presentes em diversas culturas, contudo seus símbolos, significações e relações são estabelecidos de modos diferentes em decorrência das marcas históricas, sociais e da formação da própria cultura que envolve uma série de construções de

---

<sup>6</sup> O *aú* é um dos movimentos básicos e mais conhecidos da capoeira e pode ser realizado na entrada no jogo propriamente dito, com na “saída de *aú*” ou combinado com outros golpes. O *aú* consiste realizar um meio giro lateral com todo o corpo, apoiando o corpo com as mãos no chão e girar com as pernas para cima sobre o corpo, caindo com os pés no chão. Na modalidade angola, as pernas no ato do giro encontram-se flexionadas, enquanto na regional as pernas ficam retas.

ordem simbólica, afetiva e mitológica que representam os indivíduos e fazem com que estes se reconheçam.

No universo da cultura afro-brasileira, os contextos da diáspora, da escravidão, e das desigualdades e do racismo, estes últimos ainda presentes, somam-se aos valores civilizatórios de origem africana que atuam como referência na formação das identidades construídas pelos africanos e afrodescendentes. Melhor compreendendo estes valores e a atuação destes na construção da identidade afro-brasileira, voltemos a tratar das cantigas, observando como estes valores são expressos pelos capoeiristas.

#### 4 AS ENTREVISTAS

Com a finalidade de melhor compreender os aspectos relacionados ao universo da capoeira e o significado de suas cantigas, foram realizadas entrevistas com seis mestres/professores de capoeira de Salvador. Por um lado, estes mestres apresentam perfis distintos, no que diz respeito aos objetivos do grupo do qual fazem parte, quanto à localização dos espaços onde ocorrem os treinos ou aulas, o público (alunos) que atingem, faixa etária, etc. Por outro lado, convergem em relação ao sentido que, em geral, atribuem à capoeira, à expressão da identidade cultural afro-brasileira, às representações sociais que constroem sobre si, como sujeitos desta cultura, e ao uso que fazem das cantigas de capoeira como forma de expressão de ideias e sentimentos.

Os seis mestres entrevistados atuam na cidade de Salvador, no Centro Histórico de Salvador (Pelourinho), na Avenida Carlos Gomes (Centro), nos bairros da Federação, da Cidade Nova, de Cosme de Farias e da Massaranduba. Todos os entrevistados são do sexo masculino, com idades, na época das entrevistas, entre 35 e 77 anos, com média de 30 anos na prática da capoeira, com iniciação na infância. Exceto mestre Marcelo de João Pequeno que foi iniciado aos 30 anos.

O Mestre Dnei Gingarte (Elinei Jorge Santa Rosa) é discípulo do Mestre “Um por Um”. Iniciou-se na capoeira aos sete anos, jogando capoeira de rua. Atualmente, com 28 anos de capoeira, atua há sete como mestre no bairro da Cidade Nova. Na entrevista com o Mestre Dinei, foi possível observar que a maior parte dos alunos é formada por crianças na faixa de

seis a quatorze anos, com a presença de poucos adultos com idades entre 30 e 40 anos. Em seus treinos, na AGICUCAR, faz uso do CD player para ambientar a segunda parte da aula, uma vez que a primeira parte consiste em passar a sequência de golpes a qual cada aluno pratica individualmente.

O Mestre Valdec (Valdec Sidnei Santos Cirne) tem hoje 40 anos de idade e 29 de capoeira. Aos 18 já dava aulas de capoeira como treinel<sup>7</sup>. Lembra-se de ter sido considerado como “o mais novo dos velhos mestres e o mais velho dos novos”. Iniciou na capoeira junto ao Grupo Filhos de Angola, em 1982, como aluno do Mestre Roberval e do Mestre Laércio, aos nove anos de idade. Em 27 de Outubro de 1997 fundou o Grupo Bantu de Capoeira Angola, atualmente com dois núcleos em Salvador, localizados no Pelourinho e em Cosme de Farias; dois núcleos na Alemanha, em Berlim e Mainz; outro núcleo na Colômbia, em Bogotá, e um nos Estados Unidos, no Estado do Michigan. O Mestre Valdec marcou seu posicionamento como um mestre tradicionalista, em suas próprias palavras:

Nós temos alguns segmentos de capoeira angola aqui na Bahia. Isso é bem segmentado. Então é assim, tem o segmento do qual eu faço parte de capoeira angola, que é um pouco mais tradicionalista, então a gente procura não só manter vivas não só as canções antigas, como também compor em cima da tradição. [...] E tem segmentos da capoeira angola que são mais ligados às questões raciais, que eu até sou um pouco ligado, mas que falam mais de religiosidade, falam mais de questões atuais também, política etc. E tem um segmento que posso falar de todo mundo, regional, contemporâneo, o que for que você possa chamar, que eles fazem música aleatoriamente assim, que tenha ritmo, que tenha alguma coisa a ver, eles pegam um assunto que tenha a ver com o interesse, que pode ser uma música de axé e pode ser uma música de capoeira. (Mestre Valdec, em entrevista concedida para a pesquisa)

Mestre Marcelo de João Pequeno (Marcelo Maciel Cabral) iniciou-se na capoeira aos trinta anos e teve convivência intensa com o mestre João Pequeno de Pastinha, seu mestre. Hoje tem 59 anos de idade e 29 anos de capoeira. Seu grupo não tem nome, é formado em sua maioria por alunos da Universidade Federal da Bahia (UFBA) graduandos, mestrandos e egressos. O espaço onde ocorrem os treinos é cedido pela UFBA, no pátio das faculdades de

---

<sup>7</sup> Treinel é a primeira graduação da capoeira angola. Designa aluno mais experiente, que domina em nível básico os fundamentos da capoeira, os movimentos, os instrumentos e o canto da capoeira angola, de modo que este aluno já pode dar aulas e assumir turma como treinel, mas ainda ligado ao nome do mestre e sua academia.

Arquitetura, Farmácia e Biologia, e as aulas ocorrem de segunda a sexta-feira, normalmente, seguindo o calendário letivo da UFBA.

Em suas aulas não faz uso de aparelho de reprodução de áudio. Normalmente, o treino segue sem música. Apenas, o treino dos movimentos e suas correções. Ao término desta parte, o mestre arma o berimbau, e executa alguns toques da capoeira angola enquanto os alunos - em dupla - treinam os movimentos. Suas cantigas são de feição subjetiva e partem de experiências de vida, dramas pessoais e da observação do contexto da roda. Nas palavras do mestre:

A pessoa tem que fazer suas próprias ladainhas, porque ladainha é uma coisa muito particular. É uma coisa muito da pessoa, subjetiva - como dizem, não é? É muito de cada um mesmo. Você pode até cantar a música de alguém e tal, até para prestar uma homenagem e tudo, mas eu não gosto não, eu mesmo gosto de ter minhas ladainhas. Eu vou cantando as minhas ladainhas. (Mestre Marcelo de João Pequeno em entrevista concedida à pesquisa)

As cantigas são passadas nas conversas entre mestre e aluno, antes ou após as aulas, nas rodas que fazem ou visitam junto como o grupo. Este mestre marca também que é preciso de uma boa bateria e uma boa música para “se fazer um jogo realmente bonito”, pois os jogadores que estão na roda buscam sincronia com a música que está sendo tocada.

Mestre Valmir Damasceno, iniciou na capoeira com o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, como discípulo do Mestre Moraes. Atualmente, aos 47 anos de idade e 31 de capoeira, é mestre da Fundação Internacional Capoeira Angola - FICA, que tem núcleos em diversos países. Em Salvador, o local dos treinos está localizado na Avenida Carlos Gomes, no Centro da cidade, onde realizamos a visita e a entrevista. O corpo de alunos deste mestre é formado por adultos. Considerando que os horários das aulas que se concentram à noite, entre as 19h00 e 22h00 horas, e a localização da Fundação, não favorecem a presença de crianças. As cantigas que são cantadas em Salvador por esse grupo são também cantadas nos outros núcleos no exterior, para isso a Federação edita cadernos com suas cantigas, sempre em português.

---

<sup>8</sup> O mestre Marcelo costuma levar o berimbau desmontado em suas partes, cabaça, biriba e arame e o arma antes de tocá-lo, desmontando-o novamente antes de sair do local.

O mestre Valmir, embora tenha diversos instrumentos de capoeira na sede da Fundação, prefere na hora do treino, dos movimentos, fazer uso do aparelho de reprodução de áudio, um mp3, no qual tem gravado tanto cantigas tradicionais dos grandes mestres da capoeira angola, quanto as cantigas criadas pelo grupo da Federação. As aulas com os instrumentos são realizadas segundo mestre Valmir, entre duas e três vezes por semana, ocupando uma parte da aula apenas. Faz questão que a disposição dos instrumentos esteja na mesma disposição das rodas organizadas pela FICA.

Mestre Pelé da Bomba, conforme suas próprias palavras, “Apresentando a mim mesmo: Eu me chamo Natalício Neves da Silva, eu nasci em 1934, conhecido hoje em dia dentro da roda da capoeira como Mestre Pelé da Bomba.” (Mestre Pelé da Bomba em entrevista concedida à pesquisa). Iniciou na capoeira por volta dos nove anos de idade como aluno do mestre Bugalho, nas aulas que aconteciam “na rampa do Mercado Modelo. O Mercado Modelo velho, não o novo. Antes de incendiar” (Trecho da entrevista do Mestre Pelé da Bomba concedida durante a pesquisa). Seu nome de capoeira vem da profissão que exerceu até ser aposentado, bombeiro. Como bombeiro e capoeirista, chegou a ensinar a capoeira a seus colegas de quartel e lembra-se do dia em que ajudou a combater a um dos incêndios que ocorreu no Mercado Modelo, local onde aprendeu a jogar capoeira. Hoje aos 79 anos, tendo completado 70 anos de capoeira é considerado um dos mestres mais antigos da Bahia. Possui uma academia no Forte da Capoeira, no bairro do Santo Antônio Além do Carmo e uma que funciona no Pelourinho, no primeiro andar da sua loja de produtos e lembranças da Bahia. O quadro de alunos do Mestre Pelé é bem diversificado, principalmente na academia que funciona no Pelourinho. Ele tem turmas formadas por crianças que moram no entorno, turmas formadas por adultos que vivem em Salvador, e turmas formadas por turistas.

Mestre Pelé da Bomba não faz uso de CD ou outro tipo de aparelho de reprodução de áudio em suas aulas. A aula de movimentos é orientada enfatizando os golpes e contragolpes, as defesas e o gingado, bem como o nome de cada um dos movimentos. Nas aulas de instrumento, que ocorrem separadamente às aulas de movimento, o mestre ensina os toques e as cantigas através da demonstração e repetição do aluno. As cantigas são passadas de modo semelhante, quando o mestre canta e a turma entoia o coro, e com o passar do tempo os alunos mais experientes podem cantar as cantigas e tocar o gunga.

Bambam Capoeira é como é conhecido Idelvan Barbosa da Silva no mundo da capoeira. Nascido no Piauí tem 40 anos de idade e 32 de capoeira. O Mestre Bambam Capoeira é responsável pelo núcleo da Escola de Capoeira Filhos de Bimba no bairro de Massaranduba onde desenvolve um trabalho com crianças carentes do bairro através do Projeto Capoeirê. Seu primeiro contato com a capoeira foi aos oito anos em Teresina – Piauí. Aos 18 anos entrou para o Exército, onde continua atuando como oficial. Por este motivo mudou de cidade algumas vezes e em cada lugar que era designado a ir buscava se integrar em um grupo de capoeira, assim praticou com vários mestres de diferentes modalidades de capoeira (abadá, senzala<sup>9</sup>, regional). Em 1998, foi formado pelo Grupo de Capoeira Filhos de Bantu em Corumbá – Mato Grosso do Sul, com o Mestre China. Mestre Bambam Capoeira pondera ao dizer que “a todos tenho como referência, mas em especial ao mestre Garrincha que hoje me fez entender mais um pouco o que significa ser capoeira regional.” Após dez anos de capoeira regional, o Mestre Bambam Capoeira formou-se novamente em 2013 como discípulo do Mestre Garrincha, pela “Filhos de Bimba”. O Mestre Bambam Capoeira considera as cantigas de grande importância para a transmissão da História e dos fundamentos da capoeira. Faz uso do CD em suas aulas e diz que - na capoeira regional - os discípulos são orientados a sempre seguir os fundamentos da capoeira, inclusive na parte musical.

## 5 A ANÁLISE DAS CANTIGAS

Foi selecionada uma vasta lista de cantigas de capoeira, com base em discos (CD's e LP's), documentários, no arquivo de Emília Biancardi do Festival de Música Tradicional da Capoeira (primeira e segunda edição) e no livro do capoeirista Shinji Kubohara, “Vamos cantar, camará”, o qual apresenta a transcrição de diversas cantigas a partir de CD's e LP's de cantigas de capoeira. Transcritas a partir do áudio ou copiadas de livros ou sites que apresentam o áudio e a letra, as cantigas foram tabeladas considerando os temas recorrentes estabelecidos como categorias. Atentamos aqui para o fato de que, muitas vezes, mais de uma categoria é abordada na mesma cantiga, nestes casos as cantigas foram inseridas em mais de uma categoria e sinalizado o trecho que as vinculava ao tema.

---

<sup>9</sup> São novas modalidades de capoeira que surgiram posteriormente às modalidades “regional” e “angola”. Trazem algumas diferenças práticas e teóricas, mas em si, também são compreendidas como capoeira.

Outro ponto a observar, diz respeito às cantigas que possuem mais de uma versão, permanecendo o mesmo nome, a exemplo de “Paranauê”. Nestes casos todas as versões encontradas foram transcritas, tabeladas e sinalizadas como versão 1 (V.1), versão 2 (V.2) e assim por diante, sinalizado o trecho que a diferencia e, como as demais, inseridas em tabela segundo os mesmos critérios.

O estabelecimento das categorias teve por objetivo sistematizar a análise das cantigas de capoeira, no tocante aos aspectos referentes à compreensão da sua produção, transmissão e recepção. Desta forma, consideramos que pretende-se conhecer o que o capoeirista, autor das cantigas, procura expressar - intencionalmente, ou não, - em termos de conteúdo e ideologia, principalmente no que diz respeito à identidade cultural afro-brasileira. Tomando as cantigas executadas em Salvador, cidade considerada entre os capoeiristas como “a Meca da capoeira” - já que assim foi construída dentro da ideia de esporte nacional desde os anos trinta corroborado pelo fato de possuir número expressivo de afrodescendentes - buscamos conhecer quais são os valores culturais afro-brasileiros, transmitidos nas cantigas de capoeira; o que da História do negro no Brasil é passado nestas cantigas; quais as representações sociais que estas produzem e reproduzem, com base nessas questões estabelecemos o quadro de categorias de análise criado para esta pesquisa.

As categorias e subcategorias são as seguintes: Primeira categoria: Valorização da Identidade Cultural Afro-brasileira, com as subcategorias: Valores afro-brasileiros e Tradição; Segunda categoria: Pessoas de referências, subcategorizada em Mestres e Heróis; A terceira categoria trata dos Elementos do Mundo da Capoeira, com as seguintes subcategorias: Ginga, Instrumentos e Fundamentos; A quarta categoria pontua O Espaço, a Bahia, o Brasil ; a África e Angola são as subcategorias; A quinta categoria pontua as Narrativas, dividida em duas subcategorias: História do Negro e as Experiências e Causos; Por fim, a sexta categoria: ela envolve as Definições Sobre a Capoeira que se apresenta como Esporte, Arte, Luta, Cultura e Ritualidade, definidas como subcategorias.

Pontuamos no quadro de categorias a expressão da Valorização da Identidade Cultural Afro-brasileira que permeia - se não todas - imensa parte das cantigas. Muitas vezes percebemos que esta valorização se dá através da oposição preconceito “racial” – História. Por esta

razão, dentre as demais categorias, daremos maior enfoque a esta, com destaque para a emblemática cantiga do Mestre Ezequiel, discípulo do Mestre Bimba, que diz:

Às vezes me chamam de negro,  
Pensando que vão me humilhar.  
Mas o que eles não sabem  
É que só me fazem lembrar  
Que eu venho daquela raça  
Que lutou pra se libertar,  
Que eu venho daquela raça,  
Que lutou pra se libertar -  
Que criou o maculelê,  
Que acredita no candomblé,  
Que tem o sorriso no rosto,  
A ginga no corpo e o samba no pé !  
Que tem o sorriso no rosto,  
A ginga no corpo e  
o samba no pé !  
Que fez surgir de uma dança,  
Uma luta que pode matar :  
Capoeira, arma poderosa,  
Luta de libertação,  
Branços e negros na roda  
se abraçam como irmãos.  
(Mestre Ezequiel in KUBOHARA, 2000)

Deste modo, podemos perceber na cantiga apresentada que o preconceito não é ignorado pelo compositor, pois parte de experiências concretas do autor com a discriminação. Neste aspecto, a cantiga também faz uma denúncia. O preconceito é mostrado como primeiro elemento, e isso não pode ser negligenciado, pois é a partir da colocação “às vezes me chamam de negro/ pensando que vão me humilhar” que se desenvolve a cantiga. O “às vezes”, sinalizando mais de uma vez, também pode ser considerado como sinônimo de “muitas vezes”. “Às vezes” entende-se como algo corriqueiro, que acontece sem dar importância à sua periodicidade. Nesse caso é expresso o preconceito, a discriminação e a tentativa de agressão verbal com o uso do vocativo “negro” como algo que se apresenta no cotidiano. A intenção de chamar “de negro,” com a finalidade de humilhar, reflete, contudo, - para o negro consciente de sua afro-descendência - nada mais que a ignorância de quem o faz: algo a ser combatido. O termo “pensando”, mostra que existe a intenção de quem profere, mas não tem seu objetivo alcançado, uma vez que quem é chamado de “negro” não se sente humilhado, mas envaidecido, por conhecer e valorizar sua descendência. No caso da cantiga, o autor marca a intenção

de humilhar, associado ao “chamar de negro”. Assim percebemos ideias e imagens pejorativas, oriundas da convivência com constructos sociais racistas, e a manifestação da ignorância por parte de quem usa o termo “negro” com a intenção de humilhar.

“Mas o que eles não sabem/ É que só me fazem lembrar / Que eu venho daquela raça/ Que lutou pra se libertar.” Embora aqui se apresente a ideia de raça, não se trata de uma referência ao seu conceito biológico, mas ao sentido de “raça” como uma construção social, conforme adverte Munanga : “Os conceitos de negro e de branco têm um fundamento etno-semântico, político e ideológico, mas não um conteúdo biológico.” (MUNANGA, 2004:52).

Outro aspecto que podemos destacar nesta cantiga, recorrente em outras tantas, relaciona-se à contestação da “abolição da escravatura” como fato histórico que tenha vindo para libertar os negros escravizados do Brasil. Nesta cantiga, esta contestação pode ser encontrada nos versos: “Que eu venho daquela raça/ Que lutou pra se libertar.” Encontramos em outras cantigas referências com a mesma tônica como a de Rose Meire Sant’Anna Araújo, conhecida na capoeira como Speed, cujo trecho destacamos:

A pesar de tanto sofrimento,  
O negro se libertou.  
Imperando sua alegria,  
Ensinando sua filosofia,  
Se autoafirmou.

(Rose Meire Sant’Ana de Araújo – Festival de Musica Tradicional da Capoeira – Coleção Emília Biancardi)

Sobre o 13 de maio e o fim da escravidão, lembra-nos Albuquerque e Fraga (2006), “[...] os conflitos que ocuparam a política durante e depois do dia 13 de maio denunciavam que, nem de longe, a Lei Áurea encerrava a tensão “racial” que a escravidão produzira” (ALBUQUERQUE e FRAGA, 2006:203). Vemos nestas cantigas a manifestação de consciência política que se estabelece como fator essencial na construção das identidades culturais afro-brasileiras.

Os versos que se seguem, na citada cantiga do Mestre Ezequiel, mencionam outras instituições culturais criadas pelos africanos e afro-brasileiros como candomblé, samba e maculelê, construindo uma imagem idealizada e generalizadora do afro-brasileiro, como aquele que “acredita no candomblé/ Que tem o sorriso no rosto/ A ginga no corpo e o samba no pé”. Ao

falar da capoeira, também uma instituição de origem afro-brasileira, se expressa na cantiga uma das suas ambiguidades: capoeira como dança e luta, também tratados como subcategorias desta pesquisa.

Nos dois últimos versos deste corrido percebemos a intenção de apaziguar os ânimos, visto que esta cantiga é uma resposta direcionada a quem usa pejorativamente o termo “negro,” a fim de humilhar, constranger e discriminar, expressando seu preconceito “racial”. Por isso, termina a cantiga lembrando o que muitos mestres falam, que a capoeira aceita a todos, independentemente de “raça”, credo ou cor. Ou seja, na roda de capoeira todos são “camarados<sup>10</sup>” independente das desavenças de outras ordens, por isso “brancos e negros na roda/ se abraçam como irmãos”.

De modo geral compreendemos que todas as cantigas que procuram seguir os padrões tradicionais destas cantigas, de certo modo se propõem à valorização da identidade cultural afro-brasileira.

Na segunda categoria, que reflete sobre as pessoas de referências cantadas nas cantigas de capoeira, subcategorizamos em Mestres e Heróis. De modo geral, os objetivos e as temáticas das cantigas que encontramos, principalmente nas ladainhas da capoeira angola e nas quadras da capoeira regional, têm o notório intento de prestar homenagens aos grandes mestres da capoeira, como Valdemar, Bimba e Pastinha; aos heróis da capoeira, como Besouro Mangangá; e a personagens históricos significativos na luta pela liberdade do negro escravizado, como Zumbi. Ao cantar fatos da vida dos mestres e heróis, busca-se assegurar que outros capoeiristas também conhecerão a sua história. Isto pode ser compreendido como uma forte manifestação da “ancianidade”, um valor afro-brasileiro que se faz presente no mundo da capoeira através da reverência aos mais velhos. Esta reverência continua mesmo após sua morte, quando se acredita, também na capoeira, que o ente passa a habitar em uma outra dimensão, à qual o nosso corpo físico não tem acesso, tornando-se assim um ancestral.

No mundo da capoeira é muito comum o aluno ou discípulo se referir e se alocar à linhagem atribuída ao seu mestre. Por exemplo: Mestre Marcelo de João Pequeno, discípulo de

---

<sup>10</sup> Termo usado pelos antigos mestres da capoeira e ainda presente em muitas cantigas. É o mesmo que camarada, conhecido ou companheiro.

João Pequeno de Pastinha; Mestre João Pequeno de Pastinha, discípulo de Mestre Pastinha. Deste modo, o aluno se localiza no mundo da capoeira através dos referenciais dos mestres. Cumpre salientar, que na capoeira, a linhagem é percebida da mesma forma como é compreendida em algumas religiões de matriz africana, como os candomblés. Conforme o conceito fornecido por Muniz Sodré (2002),

[...] linhagem, ou seja, o conjunto das relações de ascendência e descendência regido por uma ancestralidade que não se define apenas biologicamente, mas também política, mítica, ideologicamente. [...] Isto é precisamente linhagem: um grupo ao mesmo tempo real e simbólico (SODRÉ, 2002:74).

Estabelecemos a categoria Elementos do Mundo da Capoeira, com as subcategorias Ginga, Instrumentos e Fundamentos, contudo sabemos que a capoeira possui uma vasta lista de elementos. Estas subcategorias foram estabelecidas como tal devido ao vasto aparecimento destes itens nas cantigas. Algumas cantigas giram em torno de um destes elementos a partir do qual diversas metáforas são apresentadas estabelecendo relação entre o elemento, a vida e a roda da capoeira, em outras cantigas, aparecem compondo o refrão, assim, repetido diversas vezes durante a cantoria.

Em relação aos fundamentos, que nas religiões de matrizes africanas como o candomblé são considerados “segredo,” acessível aos que preenchem determinados requisitos como o tempo de permanência na casa, as iniciações e o cumprimento das obrigações, que estabelecem uma hierarquia, na capoeira podemos perceber como algo que é passado principalmente nas aulas, nas conversas com os mestres, nas rodas e nas cantigas. Na capoeira, a passagem dos fundamentos é uma das tarefas do mestre, pois são vistos como parte do jogo, contudo a apropriação destes depende muito mais dos alunos. Entre os mestres, os valores fundamentais não são institucionalizados, podendo variar de acordo com o pensamento de cada um. Percebemos que os fundamentos variam de acordo com o mestre ou o grupo, e a aquisição destes fundamentos não depende unicamente dos ensinamentos passado, mas do desenvolvimento do aluno na capoeira.

Nas palavras transcritas abaixo, ditas pelo Mestre Valdec, notamos que, mesmo não havendo um rol fixo dos fundamentos da capoeira, o domínio desses elementos é, ou deveria ser, um requisito essencial na formação do mestre, em suas palavras:

Um aluno não pode ser graduado mestre se ele não domina todos os fundamentos. Por mais excepcional que o aluno seja você não vai graduar ele com pouco tempo, mas eu acredito também que tem outros valores. Tem aluno que tem até tempo, ele faz muitas coisas, mas não domina o fundamento. (Mestre Valdec em entrevista concedida à pesquisa) (Grifos da autora).

A partir da fala do Mestre Valdec verificamos que o tempo, a observação e o exercício são práticas que viabilizam a apropriação dos fundamentos, e o domínio destes constitui-se requisito para a graduação do discípulo em mestre.

O estabelecimento da categoria que trata sobre O Espaço: a Bahia, o Brasil, a África e Angola, vem da constatação de que estes espaços são locais de referência para os capoeiristas a julgar pelo sem número de cantigas que esses são mencionados, homenageados e, muitas vezes, idealizados. Podemos perceber - nas cantigas analisadas - a presença da África e de Angola como locais de referência da construção da identidade afro-brasileira dos capoeiristas de Salvador, enquanto o Brasil, a Bahia e Salvador - que aparecem em muitas dessas cantigas - exprimem o sentimento dúbio de sofrimento e superação, associado à história do negro brasileiro. Observamos que em grande parte das cantigas de capoeira de Salvador, os termos Bahia e Salvador muitas vezes se complementam, ou tornam-se sinônimos. Por fim, na maioria das vezes estes locais referem-se às origens da capoeira ou do afro-brasileiro que, por sua vez, reporta-nos à quinta categoria da análise estabelecida, que trata das narrativas.

As narrativas, como categoria, está subdividida em duas subcategorias: História do Negro e as Experiências e Causos. Algumas cantigas de capoeira unem elementos da experiência pessoal e mística do autor com fatos do cotidiano e sua religiosidade. Também notamos outra linha de composição das cantigas de capoeira de Salvador, também narradas em primeira pessoa, que são assim apresentadas e mostram alguns fatos contraditórios e/ou idealizados, com isso, observamos que as cantigas da capoeira são, em muito, embasadas no que se conhece através da tradição oral, passada principalmente através dos mais experientes na capoeira, e também do que se aprende na escola formal, nas aulas de História do Brasil. Contudo, salientamos que a História oficial não tenha se preocupado em registrar as narrativas e fatos relevantes para os negros escravizados, desde a sua chegada ao Brasil, mas sim, o que era importante para seus comércios e demais atividades modos de dominação. Desta forma, vemos que

a memória foi um modo de registro daquilo que acontecia, e era transmitido oralmente, devido à importância da tradição oral entre a maioria dos grupos escravizados.

A última categoria reflete sobre as Definições Sobre a Capoeira que se apresentam subcategorizadas em Esporte, Arte, Luta, Cultura e Ritualidade. Afinal, o que é a capoeira para os capoeiristas? De acordo com as cantigas analisadas, pode-se dizer que é tudo isso e mais um pouco. Como observa a célebre frase do filósofo da capoeira, o Mestre Pastinha, “Capoeira é tudo o que a boca come”, podendo até ser uma arma mortal, conforme a cantiga que diz “Zum, zum, zum / Capoeira mata um” (autor anônimo). Capoeira é arma de defesa pessoal e também ideológica, como corroboram as cantigas do Mestre Brasília em destaque:

É defesa é ataque,  
A ginga de corpo  
E a malandragem  
[...]  
Capoeira nasceu na Bahia  
Pro negro escravo defender  
(Mestre Brasília)

Você dança e se defende  
Nesta ginga original  
Que mexe tanto com a gente,  
Envolvendo até a mente,  
Na origem mundial.  
(Mestre Brasília)

Procuramos aqui apresentar as cantigas de capoeira, pontuando como estas se relacionam à construção da identidade cultural afro-brasileira por transmitir valores, princípios e um pouco da História e dos africanos e afrodescendentes no Brasil, com isso contribui para uma reflexão sobre o lugar atual do negro afro-brasileiro na sociedade. Assim, percebemos através das categorias – algumas delas aqui elencadas - elementos do universo afro-brasileiro que são imbricadas na formação desta identidade cultural.

## CONCLUSÃO

A capoeira, muito antes do seu reconhecimento como patrimônio cultural brasileiro em 2008, integra o conjunto da cultura nacional,<sup>11</sup> não apenas como uma das suas formas de expressão, mas também como discurso de liberdade, resistência e luta por valores com os quais nos identificamos como sujeitos da cultura afro-brasileira. Deste modo, a representação cultural da capoeira mostra-se cara aos afrodescendentes, como um fator de afirmação identitária e de sua luta social e política, ou seja,

A performance da capoeira é um drama narrativo. Cada vez que ocorre, ela evoca o ato escravo da rebelião. É digno de nota que a performance da capoeira somente reencena o confronto, a verdadeira luta entre escravo e seu opressor, e não retrata sua lógica conclusão: a fuga. (AQUINO, *apud*. REIS 2000:180). (Grifo da autora)

Neste sentido, procuramos evidenciar ao longo do trabalho que a capoeira nasce do contexto da escravidão colonial no Brasil e se apresenta como forma de luta e resistência física e ideológica, transmitida através da memória e da oralidade, como podemos ver nas narrativas, nos modos de vida, na corporeidade e nas cantigas dos mestres e capoeiristas. A capoeira é, portanto, outro canal de expressão de “fundamentos” e valores do universo afro-brasileiro.

Vimos ao longo deste trabalho que a capoeira é uma tradição multifacetada que teve seu início no encontro, forçado, entre diversas etnias, às quais pertenciam negros africanos escravizados e seus descendentes no Brasil, e que revelou seu caráter de luta e resistência libertária. Vimos também que a capoeira vem sendo recriada pelos próprios sujeitos que a praticam, e ressignificam esta tradição, inovando, criando novos estilos de capoeira, tanto do ponto de vista técnico quanto simbólico.

Considerando os novos contextos nos quais estamos inseridos e nos quais a capoeira opera em conjunto, como os novos meios de comunicação e registro e demais benefícios proporcionados pelos avanços tecnológicos, bem como as novas frentes de batalha e resistência

---

<sup>11</sup> Tomamos o conceito de Stuart Hall acerca das “culturas nacionais como comunidades imaginadas” e salientamos o aspecto da cultura nacional apresentar-se segundo o autor, como “uma das principais fontes de identidade cultural” (2006:47).

que buscam, não a tolerância, mas o respeito à diversidade étnica e “racial”, à cultura e aos valores afro-brasileiros, dentre os quais os movimentos sociais, acadêmicos e culturais, podemos perceber que, de modo geral, a capoeira ainda hoje continua expressando seu caráter dinâmico e de luta social e política no combate à discriminação e marginalização dos afrodescendentes.

Assim, pôde-se observar, ao longo deste trabalho que a capoeira expressa seu caráter ambíguo de diversos modos. Tanto por estar ancorado entre as categorias de luta, jogo e dança, quanto pelo viés histórico que a relaciona à trajetória dos negros no Brasil. Podemos ainda ver seu aspecto cultural, social e político, que tem como diferencial uma série de elementos que entram em cena no momento da roda, dentro e fora dela, e que lhe dão maior complexidade em ordem social e simbólica.

Com base na metodologia das representações sociais, buscamos identificar nas falas dos capoeiristas, através das entrevistas e das cantigas que também foram tomadas como a fala enunciada pelos próprios capoeiristas. (Ou seja, eles são os principais sujeitos desta expressão) Sendo assim podemos refletir sobre as representações que os capoeiristas constroem de si e da sua identidade, como sujeitos da cultura afro-brasileira e - desta forma - analisar como estas se encontram expressadas nas cantigas da capoeira.

De modo geral, notamos que as referências aos valores e a história dos afro-brasileiros permeiam quase todas as cantigas, apresentando-se principalmente como resultantes das lembranças do tempo da escravidão. Neste caso, evidencia-se a memória e a oralidade como principais valores envolvidos neste processo de criação.

Tais referências ocorrem nas cantigas, tanto através de ideias estruturadas em versos, como através de palavras específicas que remetem ao discurso da identidade afro-brasileira. Assim, percebemos, como na cantiga que diz: “Vou dizer ao meu sinhô, que a manteiga deramô”, de autoria desconhecida, algo que remete à relação “senhor-escravo”. Neste sentido, notamos a construção de um todo de referências da identidade afro-brasileira, que é maior que a soma das suas partes. Deste modo, percebemos que os capoeiristas, na composição das suas cantigas, buscam declaradamente expressar valores, histórias e experiências relacionadas ao universo afro-brasileiro, e esta intencionalidade pode ser vista pelos mesmos como principal elemento das cantigas tradicionais da capoeira. Por este motivo, muitos capoeiristas reprovam

a execução de cantigas de outras formas de composição, as que não seguem os modelos das ladainhas, quadras, chulas ou corridos, e que não tenham a intenção de falar sobre o universo afro-brasileiro.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Walmyra R. de, FRAGA FILHO, Walter. *Uma História do negro no Brasil*. CEAO, Salvador; Fundação Palmares. Brasília, 2006.

BIANCARDI, Emília. *Raízes musicais da Bahia*. Salvador: Omar G., 2006.

GIL, Gilberto, *A Grande Refazenda*. SANTOS, Waldomiro Júnior, org. *A grande Refazenda: África e Diáspora pós II CIAD*. 1ª Edição, Fundação Palmares, Brasília, 2007.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Cia das Letras, 1999.

KUBOHARA, Shinji. *Vamos cantar, câmara*. Vadiacção. Salvador, Bahia, 2009.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. *Agadá: dinâmica da civilização afro-brasileira*. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2000.

MINTZ, Sidney W. e PRICE, Richard. *O nascimento da cultura afro-americana. Uma perspectiva antropológica*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Pallas/ Universidade Cândido Mendes, 2003.

MUNANGA, Kabenguele. Negritude Afro-brasileira: perspectivas e dificuldades. In: *Revista de Antropologia*. Vol. 33, 1990. p. 109 – 117. Disponível em < <http://www.acaoeducativa.org.br/downloads/09abordagem.pdf> >. Acesso em 20 de maio de 2011.

\_\_\_\_\_. *Uma abordagem conceitual das nações de raça, racismo, identidade e etnia*. Palestra proferida no 3º Seminário Nacional Relações Raciais e Educação – PENESB-RJ, 05/11/2003.

REIS, Letícia Vidor de Souza. *O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil*. Publisher Brasil, São Paulo, 2000.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A negregada instituição: os capoeiras no Tio de Janeiro 1850 – 1890*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura. Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração. 1962.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Codecri, Rio de Janeiro, 1979.

\_\_\_\_\_. *O terreiro e a cidade: a forma social negro brasileira*. Imago, Rio de Janeiro; FUNCEB, Prosa e Poesia, Salvador, 2002.

TRINDADE, Azoilda Loretto da. Valores civilizatórios afro-brasileiros na educação infantil. In: *Ministério da Educação, Valores afro-brasileiros – Boletim 22 novembro de 2005*. p. 30 – 36.

### **Arquivo**

Arquivo pessoal de Emília Biancadri – Festival de música tradicional da capoeira (Primeira e segunda edição).

Recebido em: 08 de novembro de 2013.

Aprovado em: 02 de dezembro de 2013.



## **FESTA NO QUILOMBO: MESTRES E CANTADORES DE COCOS NA JUREMA**

### **PARTY IN QUILOMBO: MASTERS AND COCO SINGERS AT JUREMA**

Marinaldo José da Silva<sup>1</sup>

*Resumo:* A proposta é mostrar uma experiência de pesquisa de campo sobre uma manifestação da cultura popular entre a oralidade e a escritura, diante de uma homenagem e reconhecimento do Mestre Malunguinho, líder negro que se elevou à divindade na Jurema Sagrada, assumindo a patente de Rei da Jurema, firmando-se na tradição oral e teológica nordestina como defensor espiritual, posto este que o diferencia de Zumbi dos Palmares que não “baixa” nos terreiros, mas que os une enquanto personagens imprescindíveis nas lutas históricas negras por liberdade nacional.

*Palavras-Chave:* Cultura, Popular, Jurema, Mestre Malunguinho.

*Abstract:* The proposal is to show an experience of field research on a manifestation of popular culture located between orality and writing, on the occasion of a tribute and recognition of the Master Malunguinho, a Black leader who rose to divinity in the Holy Jurema, assuming the rank of King of Jurema, steadying himself on the northeastern oral and theological tradition and spiritual advocate, since this post sets him apart from Zumbi dos Palmares and whose position - instead of "lowering" in the candomble yards, - unites them as essential characters in Black historical struggles for national freedom.

*Keywords:* Culture, Popular, Jurema, Master Malunguinho.

A proposta é mostrar uma experiência de pesquisa de campo sobre uma manifestação da cultura popular entre a oralidade e a escritura, diante de uma homenagem e reconhecimento

---

<sup>1</sup> Doutorando em Linguística na área de Oralidade e Escrituras na Universidade Federal da Paraíba. Pesquisador do Laboratório de Estudos da Oralidade da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: marpopular7@hotmail.com

do Mestre Malunguinho, líder negro que se elevou à divindade na Jurema Sagrada, assumindo a patente de Rei da Jurema, firmando-se na tradição oral e teológica nordestina como defensor espiritual, posto este que o diferencia de Zumbi dos Palmares que não “baixa” nos terreiros, mas que os une enquanto personagens imprescindíveis nas lutas históricas negras por liberdade nacional.

Objetiva-se dar continuidade aos estudos dos cocos no Nordeste, em especial na Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte, no que diz respeito à brincadeira transitando na fé, ou a fé transitando na brincadeira dessa manifestação cultural?

A performance é puramente corpo e voz que ressoa o substrato poético nas brincadeiras populares e , principalmente, nas danças dramáticas e religiosas. Neste caso é de nosso interesse circular entre crenças e brincadeiras no que diz respeito aos cocos, seja da Jurema, seja de apenas brincadeira, juntos com alegria e devoção.

É importante tornar visível algumas comemorações ritualísticas dos Cocos na Jurema Sagrada. Com este fim, fazem-se coerente exibir, ao longo deste trabalho, alguns trechos e algumas letras de canções dos cocos em uma ‘brincadeira’ sagrada. A partir da pesquisa oral e escrita percebemos que todo o discurso seria uma homenagem ao camarada, amigo, malungo Malunguinho.

Malunguinho vem de malungo e ambas as palavras pertencem ao tronco linguístico Kimbundo, língua falada em Angola, país de que vieram estes negros guerreiros e brincantes.

É importante registrar que em 1938, integrantes da Missão de Pesquisas Folclóricas – MPF fizeram diversos diferentes registros da cultura popular no bairro da Torre, na então Torrelândia: narrativas populares, sessões de catimbó, tribo dos índios africanos, barca.

Jurema sagrada como tradição “mágica” religiosa, ainda é um assunto pouco estudado. É de tradição nordestina que se iniciou com o uso da planta – Jurema – pelos indígenas que se dilui pelo campo da Umbanda, do feitiço e do Catimbó com influências variadas.

Há também no culto à Jurema, vários tipos de sons, como o som do Elu, espécie de tambor, instrumento de percussão que marcam as batidas do culto e da brincadeira também, além do maracá e do triângulo. São instrumentos bastante comuns que tem o ‘poder’ de chamar os mestres encantados para ‘baixarem’ no terreiro para ‘farrear’, dançar e beber cachaça,

fumar cachimbo, dar passes e outras encantarias. Alguns traços são caracterizados por meio de rituais que lembram as cenas dos religiosos africanos do Candomblé, por exemplo. O samba de roda, brincadeira do coco, ciranda entre tantos outros ritmos que envolvem os adeptos e simpatizantes também são mostrados, até mesmo ritos do catolicismo popular. É um mundo, uma cidade grandiosa e encantada, a cidade da Jurema.

A planta Jurema é muito conhecida e apreciada no Nordeste. Na Paraíba é bastante famosa quando salientamos a cidade de Alhandra, município a poucos quilômetros de João Pessoa, onde esse culto é visto como Catimbó. Os devotos iniciados nos rituais do culto à Jurema são chamados de juremeiros. A árvore da Jurema é toda aproveitada nos rituais religiosos. São aproveitadas: a raiz, a casca, o tronco, as folhas e as sementes que são utilizadas em banhos de limpeza, infusões para passar no corpo e cheirar, bebidas e para outros fins dos rituais sagrados entre fiéis.

Podemos dizer que o culto à jurema se compõe de duas linhas, ou falanges: a falange dos mestres de jurema e a falange dos encantados que envolvem os marinheiros, baianos, ciganos entre outros. Diferenciam-se, entretanto, no campo semântico do termo jurema, denotações múltiplas, que são associadas ou inter-relacionadas, num emaranhado semiótico complexo. Além do contexto eminentemente botânico; a palavra jurema designa ainda pelos menos três outros significados:

A – Preparados líquidos à base de elementos do vegetal, de medicinal ou místico, como a bebida sagrada, “vinho da Jurema”, muito comum nos terreiros de umbanda da Paraíba;

B – A cerimônia mágico-religiosa, liderada por pais-de-santo, mestres ou mestras Juremeiros que preparam e bebem este “vinho” e servem aos iniciados e aos visitantes;

C – Jurema como uma entidade espiritual, uma “cabocla”, ou divindade evocada tanto por indígenas, como remanescentes, herdeiros diretos em cerimônias do Catimbó, de cultos afro-brasileiros e nos terreiros de umbanda.

Em alguns terreiros de João Pessoa e Grande João Pessoa encontramos várias maneiras de cultivar a jurema, além da utilização das várias partes deste arbusto serem utilizadas no ritual, registramos vários pontos cantados de jurema como coco de roda. Neste caso, os cocos de roda e de gira abrigam-se em um espaço sagrado, que é o terreiro. São várias as formas que

se apresenta a jurema. Versam em pontos cantados, em narrativas, em bebida, em magia, em cura, na esquerda, na direita, tudo isso com sua caracterização própria. Neste caso, é louvável delimitar esse campo da jurema com tantas faces do além, firmando-se em uma só: dar vez e voz às pessoas do culto e mostrar, por depoimentos, toda beleza do ritual que envolve canto, dança e magia, apoiados em depoimentos orais.

É importante evidenciar a vários estudiosos sobre a jurema sagrada, no Brasil, tais como: Roger Bastide, Luis da Câmara Cascudo, Maria Ignez Novais Ayala, Luis Assunção, Sandro Guimarães Salles, entre tantos outros, mas estudos sobre os cocos na jurema são poucos divulgados e estudados. De acordo com Ayala (2000, p. 11), fazendo referência ao bairro da Torre e em pesquisa de campo - “A partir de 1992, a situação do bairro era outra, [...]. Contudo, [...] ainda são encontrados cocos por lá, só que em vez de estarem na rua [...], estão durante o ano todo nas casas de cultos afro-brasileiro mesclados a pontos de jurema”.

É essencial evidenciar a jurema enquanto feito da cultura popular em espaços religiosos, dando vez e voz aos que da jurema participam, limitando-nos aos terreiros de umbanda da Paraíba.

Nesse emaranhado de beleza plástica com tanta gente provida de diferentes saberes e sem fronteira alguma, por ser efêmera, constante, o culto da jurema, com sua infinita magia nos permite evidenciar a jurema como religião afro-indígena-brasileira com seus rituais e encantarias em meio a uma nova roupagem na medida em que mostraremos outros espaços<sup>2</sup> que a jurema tem, pois para jurema sagrada não há limitações por se tratar de religião e, nesse caso uma pesquisa interdisciplinar com caminhos traçados nas encruzilhadas da literatura e da linguística.

A leitura de textos orais é enriquecedora se for vista pela oralidade enquanto memória cultural, pois é bastante comum encontrarmos vários brincantes que dominam a brincadeira no conjunto de gestos, canto e dança sem perceber a evidente performance da informação que - por natureza - é atrelada à memória.

Vimos, através das manifestações populares, a presença de vários cocos cantados, cocos religiosos no sentido de trânsito entre atividades diversas pertencentes ao universo da literatu-

---

<sup>2</sup> João Pessoa, v.1, n.1, 2010.

ra oral, isso é, entre o terreiro e a rua onde há uma efemeridade de alegria, canto, dança e fé, e que a palavra escrita é insuficiente para guardar na memória tal apreciação cultural e popular. As questões de leitura e letramento, muitas vezes perdem para o campo da oralidade por desfaltar o ritual com palavras que pouco expressam as manifestações culturais providas por um saber diferente e fantástico, mas que é considerado científico. Vejamos alguns cocos:

Jurema, minha jurema,  
Meu rico tesouro  
E olha o tombo da jurema  
Qu'ela vale ouro.

A jurema é preta, pode amargar .  
Ela tem espinho, pode furar.

Neste coco, que encontramos como ponto cantado de Jurema, pode-se perceber que há uma valorização ao culto à Jurema ao dizer que vale ouro, mineral de grande valia histórica entre escravos e senhores donos de engenhos: “[...] que ela vale ouro [...]”

A jurema é minha madrinha,  
Jesus é o meu protetor.  
A jurema é pau sagrado,  
Deu sombra a Nosso Senhor

Você que é um bom mestre  
Me ensine a trabalhar  
Trabalhar com três ciências:  
Jurema, Junco e Jucá

Refere-se ao arbusto frondoso, que dá sombra, e ainda ao Nosso Senhor. Misturando catolicismo popular com a Jurema. “Deu sombra a Nosso Senhor”.

Na mata só tem um, é rei:  
O rei da mata é Malunguinho.  
Firmei meu ponto, sim,  
No meio da mata, sim.  
Salve a coroa, sim,  
Do Rei Malunguinho !

É um ponto cantado e coco da Jurema que exalta o Rei Malunguinho, Rei da Mata<sup>3</sup>. Escrever sobre a jurema é um esforço de concentração de elementos dispersos de pesquisa para a composição de um texto evocativo de interpretações, relacionadas aos usos sociais de uma

---

<sup>3</sup> Cadernos Imbondeiro. João Pessoa, v.1, n.1, 2010.

planta, principalmente nos terreiros de umbanda que cultuam a jurema e repassam sua ciência por meio da oralidade. Primeiro, cabe notar que a jurema não é muito conhecida nacionalmente ou internacionalmente, principalmente como elemento de culto religioso.

Será que a jurema utilizada nas sessões de Mesa de Catimbó é uma das presentes nos terreiros de Umbanda da Paraíba? Independente de gênero ou espécie, a jurema “é um pau sagrado, deu sombra ao Nosso Senhor”, (assim, evidenciamos este dado em um dos pontos cantados de jurema na casa de Dona Maria dos Prazeres, no bairro da Torre) para aqueles que a cultuam nos rituais de terreiros de umbanda na Paraíba.

Deixando de lado seus usos medicinais e alucinógenos, focalizo a jurema aqui sob o aspecto ritual de onde emergem manifestações diversas de experimentação religiosa que fundamentam inclusive fenômenos, como os de construção de identidade social ou de etnicidade.

A partir das pesquisas de campo e dos resultados, poderemos contribuir com a sociedade nos esclarecimentos sobre os cocos que transitam na cultura popular em brincadeira e religião na rua e nos terreiros da Paraíba. São várias as denominações e tipos para a jurema: Cabocla Jurema – entidade que baixa nos filhos de umbanda; Jurema de cheiro – fusão de folhas e caule da planta com álcool; Jurema de beber – espécie de vinho, formado por uma fusão de ervas e “cascas secas de plantas”; Jurema da meia noite; Jurema batida; Jurema de chão; Jurema traçada. Pela sua riqueza poética e cultura, há de convir que “A jurema sagrada parece dar continuidade ao que, anteriormente, foi chamado de “catimbó” por intelectuais e pelas forças repressoras, religião de origem indígena, mas que abrigou desde cedo os negros que traziam, em suas origens africanas, o culto aos antepassados” (AYALA, 2000, p. 119).

Nesta direção está cada vez mais claro a necessidade de evidenciar a brincadeira e canções dos cocos e os pontos cantados que transitam no terreiro. Vale ainda acrescentar que os ritos da jurema são pouco divulgados e, quando isso acontece, são vistos de forma pejorativa.

Assim sendo, parece-me que as experiências e relatos orais são de extrema importância para dar continuidade aos estudos da literatura oral e suas implicações no universo da linguística.

Mas, se quase não existem relatos sobre os cocos de roda e de gira, como podemos fundamentar teoricamente os estudos sobre a brincadeira (termo bastante utilizado entre os parti-

cipantes do coco) dos cocos de roda e de gira? E salve a jurema santa e sagrada nos cocos de roda e de gira! “Salve a coroa, sim, do Rei Malunguinho!”.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Ed. org. por Oneyda Alvarenga. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, Fund. Nac. Pró-Memória, 3 t., 1982.
- ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1981 (Primeiros Passos, 36), 1981.
- AYALA, Marcos e AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil. (perspectivas de análise)*. São Paulo: Ática. (Princípios: 122), 1987.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador*. In: et alii. Textos escolhidos. São Paulo: Abril cultural. (Os pensadores) 1983.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 2 ed. São Paulo: T. A. Queiroz: EDUSP, 1987.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. São Paulo: Brasiliense, (Primeiros passos: 60), 1982.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1978. 240. Cadernos Imbondeiro. João Pessoa, v.1, n.1, 2010.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 2.ed. São Paulo: Vértice; Editora dos Tribunais, 1990.
- PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. *Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva*. São Paulo: T. A. Queiroz, (Biblioteca básica de Ciências Sociais; Série 2a. Textos: 7), 1991.
- TARALLO, Fernando. *A Pesquisa Sociolinguística*. São Paulo: Ática, 1985.
- THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- SILVA, Marinaldo José da. Festa no Quilombo: Cocos na Jurema para o Mestre Malunguinho. *Cadernos Imbondeiro*. João Pessoa, v.1, n.1, 2010.
- XIDIEH, Oswaldo Elias. *Narrativas populares: estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

Recebido em: 19 de novembro de 2013.

Aceito em: 12 de dezembro de 2013.



## Resenha

### *Referência da obra resenhada:*

NASCIMENTO, Clebemilton. *Pagodes baianos entrelaçando sons, corpos e letras*. Salvador: EDUFBA, 2012.

Helen Campos Barbosa<sup>1</sup>

O livro “Pagodes Baianos – entrelaçando sons, corpos e letras” de Clebemilton Nascimento - é fruto de sua pesquisa de Mestrado onde o autor realizou um mapeamento dos principais grupos de pagode da Bahia, desde a década de 1990. Estabeleceu, desta forma, uma análise, a partir das letras das músicas, sobre a figura da “periguete” como “uma formação discursiva e ideológica construída a partir do corpo, da roupa, da aparência e das atitudes e comportamentos”.

A proposta se mostra relevante - já inicialmente - pela escassez de material bibliográfico que se dedique exclusivamente ao panorama do pagode baiano que atualmente é diverso musicalmente e apresenta nuances que perpassam questões relacionadas a gênero, raça e relações de poder, que são três dos principais pilares do estudo. O autor, ainda na introdução de sua obra, afirma que o estudo em questão “é fruto de uma pesquisa interessada na interface entre a produtividade simbólica da linguagem e as relações de gênero” (p.19).

O objetivo do estudo fica ainda mais nítido quando Clebemilton afirma, “Na análise das letras, tomo a sexualidade como um fator determinante da mudança social na contemporaneidade e na construção de sentidos que estruturam o poder nas relações entre os gêneros ali postas” (p.20). O *corpus* da pesquisa é composto por 200 composições de nove bandas – Harmonia do Samba, Pagodart, Parangolé, Guig Guetto, Saiddy Bamba, Oz Bambaz, Psirico, Black

---

<sup>1</sup> Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

Style e Fantasmão. Portanto, a metodologia do estudo agregou músicas inicialmente sem uma temática específica e, posteriormente, essas letras foram separadas por: temáticas, subtemáticas e ordem cronológica (o que - segundo o autor – possibilitou-lhe identificar a crescente presença dos temas relacionados a gênero, nas letras da maior parte dos grupos ).

A trajetória desses grupos foi construída a partir, especialmente, de fontes primárias, tais como: entrevistas com músicos, produtores e compositores das bandas, uma vez que inexistiam fontes escritas. Aliado a isso, o autor recorreu à pesquisa em periódicos datados entre 1997 a 2000, e entre os anos 2004 e 2008. O aporte teórico foi baseado nas teorias feministas contemporâneas, com um viés epistemológico igualmente feminista.

A obra é composta por quatro capítulos, sendo eles, 1.O “biscoito fino”, a massa e a questão de gênero nos pagodes baianos; 2.Percursos e tendências na recente música baiana; 3.Entrelaçando corpos e letras; 4.Representações de gênero nas letras e Considerações finais.

Em seu primeiro capítulo podemos observar o delineamento das primeiras questões norteadoras da pesquisa bem como uma introdução às informações quanto ao surgimento do pagode baiano. Nesse sentido, a partir dos pressupostos das teorias feministas e dos estudos de gênero o autor inicia a problemática pensando em como a mídia acaba por evidenciar uma tripla dimensão da música de pagode. Por um lado surgem vozes que ressaltam a pobreza de suas letras, o que para o autor seria a dimensão do discurso verbal. Por outro lado, há quem destaque no pagode as diversas possibilidades de articulação musical, neste caso, dimensão do discurso musical. Por fim, existe a performance da dança que acompanha as músicas que segundo Clebemilton Nascimento compõe o discurso do corpo. “A maioria dessas leituras é fruto de análises equivocadas orientadas pelo viés estético, e classifica essa música de indecente, pornográfica, apelativa e “culturalmente degradada (p.33).”

O autor explica que no pagode baiano, as relações de gênero podem emergir “tanto nas letras das músicas quanto no “engendramento dos corpos”. Assim música, dança, contextos culturais e caracterização dos (as) adeptos (as) são interconexões que produzem um discurso. Segundo o autor é na conexão entre texto, música e dança que os sujeitos envolvidos podem dar significados ou ainda subverter significados a partir da performance de seus próprios corpos. “Além daquilo que é ouvido e visto através das performances de pagode, deve-se levar

em conta os valores, as afetividades e as redes de socialização que são construídos e se incorporam às expressões musicais” (p.43).

Pelo objetivo principal da pesquisa acima explicitado, Nascimento opta por analisar as letras de música “cuja temática central é a mulher e os modos como é representada, bem como as relações de gênero ali postas, não esquecendo a articulação com as outras categorias que se interpenetram, quer seja classe, raça/etnia e/ou geração e o hibridismo cultural baiano” (p.91).

No *corpus* analisado o autor encontrou uma totalidade de homens como compositores que constroem discursos sobre a mulher que paradoxalmente é quem mais comparece para as performances de massa. Para ele o conflito estaria entre o ritmo e a letra, o ritmo faria a mulher “encenar sua própria desqualificação”. Operando índices valorativos, esse pagode estaria contextualizado como um produto que busca ratificar a imagem da Bahia, já propagada pela mídia e pelo turismo, como um lugar de alegria com pessoas que gostam de carnaval e de música. Assim, grande parte das letras analisadas estaria estruturadas a partir do “duplo sentido” que segundo o autor se situa entre o dito e o não dito. O duplo sentido nesse caso possibilita o falar sobre temas já interditados socialmente, porém naturalizados, sendo então ideológico, marcado por juízos de valor, preconceitos e censuras.

A partir da Análise do Discurso Crítico que está baseada na ideia de poder e dominação, Clebemilton Nascimento afirma que essas letras representando um interlocutor masculino constituem um discurso que funciona como um instrumento de dominação e também de mudança. Por um lado, algumas letras de música do pagode associam o homem e a mulher “a modelos hegemônicos, tradicionais, fixados pela modernidade” e por outro lado, permitem pensar em tipos de feminilidades, por exemplo, onde a sexualidade pode ser exercida, diferente das mulheres com desejos sexuais negados.

Interessado no repertório musical das bandas e nas motivações para a composição das letras das canções, o pesquisador realiza uma série de entrevistas com representantes dos grupos analisados. Para ajudar na reflexão crítica dessas falas, ele cita um estudo desenvolvido por Ívia Alves (2005) que, ao tratar sobre as imagens e representações femininas na modernidade, chama a atenção para modelos hegemônicos forjados que controlam e condicionam os corpos e o comportamento das mulheres. Seriam então duas categorias, “mulher anjo” e “mulher sedução”, as mulheres retratadas nas letras das canções analisadas acabam por legitimar

uma mulher idealizada para casar e a mulher livre que subverte a ordem e por ser “disponível” rotulada de “periguete”.

Pensando no poder por uma perspectiva foucaultiana, o autor propõe que apesar da dominação masculina na sociedade, é possível às mulheres serem ativas. “A mulher inserida no contexto do pagode, que participa ativamente dos shows dançando e protagonizando as coreografias, é invariavelmente reduzida a essa representação de ‘periguete’...” (p.126). O par relacional da periguete seria o “putão”, ambas “construções discursivas que passam pela aparência, pela roupa e indumentária”. Essa nomeação, que perpassa o modo de expor o corpo tanto feminino como masculino, seria ainda construtor de significados adquirindo assim valor simbólico e social, a partir das condições de enunciação. “Para além de simples gírias, elas deixam marcas da subjetividade dos sujeitos e carregam significados culturais e representacionais de gênero, bem como de ideologia” (p.142).

Desse modo, Clebemilton Nascimento entende que a representação da mulher, construída nas letras do pagode, reforça o processo de marginalização exercido pela cultura dominante letrada que marca discursivamente o lugar do pagode como o *locus* de diferenças raciais e sexuais. Assim, tanto os “putões” quanto as “periguetes” - nas letras analisadas pelo autor - estão sob o discurso racializado, uma vez que são geralmente denominados (as) como “negões” e “negonas”, ambos aparecendo nas composições musicais, estudadas como corpos “hipersexualizados”, com representações a partir da força, potência e virilidade.

A representação da “periguete” - segundo o autor apareceu - mesmo que sob outra denominação, na maioria das composições dos grupos de pagode, analisados, e isso para ela pode ser notada a partir da observação dos títulos das músicas que atribuem características valorativas, entre elas: “Destrambelhada”, “Problemática”, “Toda Boa”, “Metralhada”, “Estressada”, “Ela parece que é fruta”, “Cachorra”, “Ela é *dog*”.

Esse sistema valorativo das composições musicais estabelece significados contraditórios e instáveis, pois ora ela é julgada e ora é admirada por homens e mulheres. Assim, é possível que uma mulher seja reconhecida temporariamente como uma “periguete”, quando ela se veste especificamente para uma festa. Por exemplo, ela estaria usufruindo de um “estar periguete” que funcionaria enquanto uma “tecnologia de gênero”, pois os sentidos dessa representa-

ção, dentro de uma determinada cultura, seriam forjados com diversas possibilidades de interpretações.

Na parte final do livro ocorre uma análise de algumas letras do pagode cujos títulos ressaltam algumas características femininas, sendo elas: “Toda Boa”, “Metralhadas” e “Dinheiro na mão calcinha no chão”. A análise tecida demonstra que as composições, mesmo aquelas que buscam enaltecer a beleza da mulher brasileira, apresentam uma tolerância que não se passa na perspectiva do “respeito à diferença”, mas antes se apresenta como se fosse um perdão aos “erros” no corpo da mulher da brasileira - que é idealizado nas letras: o que faz com que o mesmo seja visto de modo fragmentado a ser moldado nos cânones de beleza. Além disso, o autor ressalta que a “periguete” aparece de modo multifacetado. Assim, ela encena também a mulher livre, dona de seu desejo e de sua sexualidade, portanto - perigosa.

Para afirmar suas conclusões como apenas uma possibilidade de leitura, o autor ressalta sua própria condição de homem, proveniente da classe média. Além disso, ele reafirma seu esforço de aproximação entre as categorias de gênero e de classe e conclui refletindo/se questionando quanto à possibilidade de deslocamentos e subversões no contexto do pagode, a partir das representações elaboradas sobre a mulher, onde o modelo paradoxal da “periguete”, ora admirada, ora agredida, não seja uma outra via de opressão.

Recebido em: 15 de novembro de 2013.

Aprovado em: 13 de dezembro de 2013.



## Resenha

### *Referência da obra resenhada:*

CASTRO, Janio Roque Barros de. *Da casa à praça pública: a espetacularização das festas juninas no espaço urbano*. Salvador: EDUFBA, 2012. 340 p.

Vandelma Silva Santos<sup>1</sup>

Janio Roque Barros de Castro possui Graduação e Especialização em Geografia pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), na Bahia, é Mestre em Geografia e Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Tem experiência docente nos diversos níveis de ensino e atualmente é professor da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) – *Campus V*, Santo Antônio de Jesus, onde atua nas áreas de Geografia Cultural e Geografia Urbana e no Mestrado em Cultura, Memória e Desenvolvimento Regional.

Baiano, filho de um senhor chamado João, herdou do pai, nascido no período junino, o ofício de acender fogueiras na noite do santo homônimo. Como vários outros nordestinos, presenciou, nas últimas quatro ou cinco décadas, transformações nas tradicionais festas do mês de junho, que, à primeira vista, perderam boa parte de seu caráter espontâneo, simbólico, familiar e comunitário e passaram a atender a interesses políticos e mercadológicos. Articulando essa temática à sua formação acadêmica, Janio de Castro desenvolveu, no doutorado em Arquitetura e Urbanismo da UFBA, pesquisa sobre a atual dinâmica das festas juninas no interior da Bahia. Concluída em 2008, essa tese foi revisada para a publicação do livro *Da casa à praça pública: a espetacularização das festas juninas no espaço urbano*, lançado no ano de 2012.

---

<sup>1</sup> Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

A investigação empreendida por Castro insere-se nas discussões sobre o espaço urbano contemporâneo, particularmente sobre as relações entre cidade e cultura. Contribuiu para a interpretação de um processo flagrante em centros urbanos de grande porte, que é a centralidade assumida pela cultura e a mercantilização, espetacularização e turistificação de manifestações culturais. Para compreender esse processo em núcleos urbanos menores, realizou estudo de caso em três cidades de uma região baiana conhecida como Recôncavo Sul, que têm se destacado como polos de lazer festivo: Cachoeira, Cruz das Almas e Amargosa.

Em 2008, os três municípios investiam na “promoção de festas juninas espetacularizadas no espaço urbano”, objeto central da tese de Castro. A experiência de Cachoeira era mais antiga, remontando ao ano de 1972, quando, por iniciativa da Empresa de Turismo da Bahia (Bahiatursa), fora realizada a primeira festa concentrada da cidade. A festa pública de Cachoeira, que passou a ser promovida pela Prefeitura, era ligada à secular Feira do Porto, ocorria na orla fluvial – Rua Virgílio Reis e praças adjacentes – e ressaltava tanto o patrimônio histórico-cultural da cidade quanto as características do ambiente natural.

Em Cruz da Almas, a tradição da festa junina concentrada foi inventada pelas municipalidades em 1989, em substituição aos bailes de carnaval e à micareta. Era realizada na Praça do Parque Sumaúma, que dispunha de boa estrutura física, mas não de posição central na cidade. A praça da matriz, que apresenta essa centralidade, era ocupada por grupos que performatizavam a tradicional Guerra de Espadas, disputa lúdica realizada com artefato pirotécnico; grupos esses que - havia décadas - desafiavam o poder público instituído, que buscava normatizar essa prática. Além desses dois grandes eventos, ocorria no município uma festa privada de camisa, o *Forró do Bosque*, realizado em uma fazenda situada a quatro quilômetros da sede municipal.

Em Amargosa, as festas juninas concentradas começaram a ser promovidas pela Prefeitura em 1991, ano em que se comemorava o centenário da emancipação municipal. Ocorriam na Praça do Bosque e eram articuladas tanto às tradições populares quanto à imagem de cidade-jardim, devida às amplas e bem-cuidadas praças. As festas públicas dividiam o espaço midiático com o *Forró do Piu-Piu*, festa de camisa realizada no Hotel-fazenda Colibri, localizado na margem de uma rodovia estadual, no limite da área urbana.

Ao longo de todo o trabalho, percebe-se a articulação entre teoria e empiria, que permitiu ao pesquisador evitar explicações binárias ou reducionistas. O substrato material de sua pesquisa é amplo e diversificado: foram analisados e interpretados documentos oficiais, como planos estaduais de turismo, planos diretores urbanos e projetos de ações culturais; revistas e peças publicitárias lançadas por órgãos públicos; jornais locais e da capital do estado, das décadas de 1950 a 2000; depoimentos de agentes envolvidos e anotações de campo do próprio pesquisador. Produções acadêmicas e institucionais sobre a história e as características dos três municípios também foram consultadas.

No campo teórico, o número e a diversidade de estudiosos e pesquisadores citados – entre eles, Jean Duvignaud, Roberto DaMatta, Harvey Cox, Rita de Cássia Amaral, Johan Huizinga, Henri Lefebvre, Michel Maffesoli, Mircea Eliade, Luís da Câmara Cascudo, Hanna Arendt, Marc Augé, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Nestor Garcia Canclini, Pierre Bourdieu, Milton Santos, J. Guilherme Magnani, Jean Baudrillard e Guy Debord – demonstram a qualidade do esforço interpretativo de Janio de Castro, que buscou elementos nas várias Ciências Humanas e Sociais para problematizar as festas juninas.

Dentre as proposições explicitadas, são fundamentais para a tese as teorias de Duvignaud, de Lefebvre e de Deleuze e Guattari. Duvignaud concebe as festas como momentos de transgressão, de ruptura da vida social, sobretudo na civilização ocidental moderna, que privilegiou as faculdades de trabalhar e de pensar, em detrimento da capacidade de imaginar e celebrar. Para ele, as festas podem ser de participação – congregando a comunidade – ou de representação, em que se distinguem protagonistas e espectadores. Lefebvre enfatiza a separação que se fez, na vida moderna, entre a festa e o lazer, de um lado, e o cotidiano, de outro. Contrapondo-se a Duvignaud, ele defende a reunificação das duas esferas a partir de uma ruptura revolucionária do cotidiano.

Deleuze e Guattari propõem uma interpretação da vida social a partir da distinção entre espaços lisos e espaços estriados, que são concebidos como extremos de um contínuo – não há espaço totalmente liso, nem totalmente estriado, mas uma predominância sempre em processo. O espaço liso não apresenta condutos, canais ou centro, não é metrificado nem desenhado, é múltiplo e heterogêneo. O espaço estriado, ao contrário, é dimensionado, centrado, eivado de linhas que ligam um ponto a outro. No espaço liso, o fundamental é o trajeto, que se

reinventa constantemente; enquanto no espaço estriado o trajeto é subordinado ao ponto, previamente marcado.

Além dessas teorias, são bastante utilizados os conceitos de tradição inventada, de Hobsbawm e Ranger, que destacam como práticas simbólicas são repetidas a fim de inculcar valores e normas; de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, trabalhados por Milton Santos, que refletem a apropriação ou o estranhamento em relação a regras e comportamentos de ambientes específicos, materiais ou virtuais; e de espetáculo, tomado a Guy Debord, que atenta para o fato de que, na sociedade de massa contemporânea, a cultura é transformada em mercadoria e vivenciada passivamente, como imagem a ser desejada e consumida.

Lidas a partir desse referencial, as principais inovações que inquietam Castro são: 1) as festas juninas familiares e comunitárias – difusas, pois ocorrem simultaneamente em vários pontos – são, em parte, substituídas por festas promovidas em grandes espaços, públicos ou privados, que conformam o que o autor denomina festas concentradas; 2) essas festas atendem a interesses mercadológicos (pois mobilizam artistas de renome nacional, cuja participação exige o pagamento de altas quantias, e objetivam a dinamização do setor de comércio e serviços através do turismo) e a interesses político-partidários (uma vez que o sucesso das festas, diante da população local e principalmente expresso na grande mídia, é utilizado como argumento para conquistar votos no período eleitoral); 3) as festas deixam de ser participativas – com a inserção em práticas e rituais que rememoram crenças e valores e reforçam laços de afetividade – e passam a ser de representação, com uma massa passiva que assiste ao espetáculo de grandes artistas; e 4) a espontaneidade das festas nas casas e nas ruas (que constituem um espaço liso) é suplantada pelo planejamento racional das festas concentradas (que configuram um espaço estriado).

As festas atuais foram comparadas às festas tradicionais de São João, que têm origem em cultos cristãos e míticos do continente europeu e foram trazidas para o Brasil pelos portugueses. Por volta de 1960, essas festas eram compostas por uma parte sagrada – ligada aos rituais da Igreja Católica – e uma parte profana e popular – constituída por práticas como o acendimento de fogueiras na porta de casa, a degustação de comidas e bebidas típicas e a visitação às casas de parentes, amigos e vizinhos, geralmente em grupos e ao som de forró.

A abordagem adotada por Castro é espacial, ou seja, os fenômenos são percebidos a partir da experiencição ou do vivenciamento do tempo-espaço das festas juninas. Nesse sentido, são analisados – nas festas difusas e nas festas concentradas – os papéis da casa, da rua, das arenas privadas, dos espaços públicos e do deslocamento intra e intermunicipal. Se, no início da investigação, o pesquisador via como antagônicas as tradições populares e os processos de mercantilização e espetacularização das festas juninas – especulando se a retomada comunitária das tradições não poderia fazer frente à racionalização verticalmente imposta –, a observação das diversas formas de apropriação do espaço levou-o a interpretações menos totalizantes.

Se a itinerância de casa em casa e a musicalidade e os folguedos populares deixaram de ser o centro das festas, a composição de grupos de parentes ou amigos que se deslocam juntos ou se encontram nas festas concentradas desautoriza conclusões que apontem para a exclusão da afetividade do ciclo junino. Se a racionalidade política e mercantil determina o desenho das festas, a espontaneidade e o comunitarismo continuam existindo nos interstícios do espetáculo, e mesmo sendo conclamados por este, que usa o discurso da tradição para atrair os espectadores. A cooptação e a racionalização das festas juninas pelo Estado e pelo mercado não chegam a estriar completamente o espaço, constantemente surpreendido por grupos e sujeitos que o experienciam como espaço liso.

De forma geral, pode-se dizer que as interpretações de Castro recusam o receio ou julgamento do senso comum de que o São João popular acabou, de que foi substituído por um ciclo festivo mercadológico e espetacularizado. A cada dimensão espacial analisada, salta aos olhos a multiplicidade das práticas sociais e a imprevisível capacidade humana de (re)criação e de (re)territorialização nas mais diversas situações.

Embora fruto de um trabalho realizado em ambiente acadêmico, a disposição dos capítulos e a linguagem utilizada pelo escritor tornam a obra proveitosa e agradável mesmo para leitores leigos. A pesquisa possui fundamentação teórica consistente, mas é apresentada de modo a privilegiar os dados empíricos, o que aproxima a ciência do cotidiano e instiga a leitura até a última página. Como limitação a ser apontada, talvez uma explanação mais didática dos conceitos de tempo, espaço e território – tão caros às abordagens urbanistas – potencializassem a compreensão de processos que atravessam todo o texto.

Para além do êxito em relação aos objetivos da pesquisa, o livro de Janio de Castro oferece ainda outro atrativo para a comunidade científica: apesar de estar situado no campo do Urbanismo, o pesquisador não deixa de atentar para outras dimensões e fenômenos que se entrecruzam com a apropriação do espaço nas festas juninas. Alguns – como a importância contemporânea dos meios de comunicação e informação, a relação entre Estado, mercado e sociedade ou a trajetória peculiar dos espadeiros de Cruz das Almas – chegam a tomar espaço de destaque no texto. Outros – como as transformações no papel da mulher, o componente étnico de manifestações religiosas e culturais ou a interação dos moradores locais com as novas dinâmicas festivas – são apenas mencionados, pois, como afirma o próprio autor ao referir o último caso, mereceriam outra pesquisa. E assim, ao encerrar seu texto, Castro lega a seus leitores não só um testemunho do poder criativo humano, mas também um exemplo da boa ciência, que dispensa verdades definitivas e estimula novos estudos e pesquisas.

Recebido em: 21 de novembro de 2013.

Aprovado em: 13 de dezembro de 2013.

## Entrevista

Celina Márcia de Souza Abbade (PPGEL/UNEB)

### **YEDA PESSOA DE CASTRO: A MENINA DA BARROQUINHA 35**

Com intuito de fazer uma justa e merecida homenagem a quem sempre trabalhou pelo fim da discriminação nos estudos linguísticos em relação às línguas de matrizes africanas, a equipe do Pós-Crítica da UNEB Alagoinhas, me incumbiu a gratificante tarefa de entrevistar a Professora Yeda Pessoa de Castro a fim de relembrarmos sua trajetória científica no âmbito das africanias, daquela que foi intitulada pelos próprios africanos como o pesquisador brasileiro mais conhecido na África, trabalhando incessantemente desde 1961, com os falares africanos no português do Brasil.

Há quem diga que, aqui em Salvador “... passar a tarde em Itapuã, ao sol que arde em Itapuã, ouvindo o mar de Itapuã, falar de amor em Itapuã... é bom”. Mas, plagiando Caymmi, posso declarar que “...passar uma manhã no Jardim Armação, ao lado da professora Yeda na varanda, ouvindo histórias de sua vida, falar da África em Salvador... é ótimo”.

Filha de pais católicos, um funcionário público da Secretaria de Justiça e uma farmacêutica que abandonou a profissão para cuidar da família, a menina Yeda Antonina nasceu em um 03 de outubro na cidade de São Salvador, sendo criada na casa de número 35 da Barroquinha, em frente ao antigo Colégio São Salvador na Baixa dos Sapateiros. As férias passava na Fazenda da família materna em Feira de Santana na casa da tia Idalina Carneiro, casada com o coronel Hermínio Francisco Santos. Viajava com sua portadora, a negra Fortunata que vinha de Feira para buscá-la. Levavam de 4 a 5 horas para chegar, isso quando a marinete não quebrava. Lá em Feira, participava das rezas de benzimentos, ladainhas e não entendia muita coisa do que falavam. Passeava muito com Antônio marceneiro, filho de Fortunata que aos

domingos a levava para passear no Campo da Pólvora. Ele, de terno branco, ela no seu colo, pareciam São Benedito com o Menino Jesus no colo.

Da escola em que estudou na infância, o Colégio Nossa Senhora de Fátima localizado na rua da Independência em Nazaré, nunca esqueceu das palavras de D. Minervina, a diretora, uma senhora gorda e negra que sempre dizia: “Aqui é rua da Independência, casa da Liberdade, mas tem disciplina!”

De epiderme branca e alma colorida, foi criada próxima a muitos negros: Nelson Maleiro, um grande carnavalesco e figura marcante nos carnavais baiano da década de sessenta; Procópio de Ogunjá, o dono da quitanda no Gravatá; Raimunda Fadeira, que vendia doces em gamelas de madeira; Nagô Sapateiro, que tinha uma oficina de sapatos no Beco do Gravatá... Esses e tantos outros negros povoaram a sua infância e juventude.

E foi assim que, diante desses contatos com os negros, ela quis desde cedo entender a língua que “essa gente” falava.

Pediu ao mestre Nelson Rossi, tentou com a professora Joselice Macedo. Mas todos lhes diziam que a língua dessa gente não tinha mais nada a se estudar, tudo já havia sido dito. Só não sabemos onde...

Teimosa e persistente precisou sair do Brasil para pesquisar o que queria. E assim, com o Mestrado na Nigéria e o Doutorado no Congo, a professora Yeda Antonina Pessoa de Castro, pôde contribuir, mais do que qualquer brasileiro, para o estudo da formação da nossa língua a partir as contribuições negroafricanas.

Confesso que a entrevista foi um mergulho na cultura afro-brasileira e que passei um bom tempo sem saber por onde começar a expor tantas informações. Mas vamos a entrevista! E se prepare para se deliciar com o jeitinho meigo e alegre da Pró Yeda, ao responder nossas perguntas que são expostas aqui com a mesma leveza que envolve figura tão carismática e adorável.

### **1. Comente a “cultura popular e negra” na Bahia.**

Resp. *A Bahia é muito racista! A Academia é racista em se tratando de arte, a começar pela cultura: não existe cultura negra! A cultura não tem cor. Se existisse uma cultura negra, também teríamos uma cultura branca, uma amarela, uma verde... Se você tem um “não”, você precisa de um “sim”.*

## **2. Então, o que existe aqui se não temos essa “cultura negra”?**

Resp. *O que existe é uma cultura afro-brasileira. Essa discussão é muito antiga e provocada pelo professor Thales de Azevedo na Associação Brasileira de Antropologia. É uma visão colonialista e muito colonizadora. A nossa linguagem em relação à África, precisa ser contemporânea: os escravos que vieram para o Brasil, não eram escravos, eles foram escravizados pelo tráfico. Logo, eles não vieram, eles foram trazidos. O que existe é cultura afro-brasileira!*

## **3. Vamos a sua trajetória profissional: como a senhora se intitularia academicamente: linguísta, filóloga, antropóloga?**

Resp. *O que sacraliza um objeto, não é o objeto, mas a palavra. Ela é a argamassa da nossa identidade. Mas nós nos esquecemos disso na Literatura. A Linguística precisa de uma Antropologia, por isso sempre digo: me critiquem, mas não me confundam: eu sou etnolinguísta, nunca fui linguísta. Admiro muito a Linguística, mas eu não sou linguista. Posso até ser filóloga, dialetóloga, lexicóloga.... menos linguísta.*

## **4. E como se iniciou essa trajetória etnolinguísta?**

Resp. *Minha trajetória foi inspirada pelo professor Nelson Rossi na década de 50, através da Dialectologia durante a Graduação em Letras Anglo-Germânicas na UFBA. Com ele, participei das primeiras enquetes de elaboração do Atlas Linguístico da Bahia. Também tive contato com muitos negros na minha infância. Diante desses contatos, senti a necessidade de entender que língua “aquela gente” falava. Pedi ajuda ao professor Nelson Rossi para iniciar essa pesquisa. O mesmo me desanimou, dizendo que isso era um tema já resolvido,*

*que todo mundo já havia falado sobre isso, e nada mais havia para ser dito. Recorri então à professora Joselice Macedo, minha orientadora, juntamente com Olasope Oylaran, no Mestrado em Ciências Sociais também na UFBA. Mas ela me disse a mesma coisa: nada se tem para estudar desse tema. Não me conformei: e prometi provar-lhe que ainda se tinha muito o que se estudar sobre esses falares africanos na Bahia.*

**5. Conseguiu cumprir a promessa? Alguém acreditou nessa pesquisa posteriormente?**

*Resp. Sim, cumpri, mas não no Brasil, aqui ninguém quis falar sobre isso. Precisei ir para a Nigéria, na University of Ifé. Lá, fiz o Mestrado em African Languages em 1974. A dissertação foi feita em língua inglesa “The Religious Terminology and Everyday Speech: Vocabulary of an Afro-Brazilian Cult House” (Terminologia Religiosa e Falar Cotidiano: Vocabulário em uma casa de Culto Afro-Brsileiro). Essa pesquisa foi desenvolvida em uma casa de candomblé em Santo Amaro, aqui na Bahia, e eu estudei a língua do Golfo do Benim, o iorubá, língua distinta, constituída de vários falares regionais. No Doutorado, fui para o Zaire, na Université National du Zaire estudar as línguas do lado banto defendendo a tese “De l’integration des apports africains dans les parlers de Bahia au Brésil” (Sobre a integração das contribuições africanas para os Falares Africanos na Bahia). Para ser validada no Brasil, a tese precisou ser traduzida e também orientada por Vivaldo Costa Lima. Essa tese se transformou no livro publicado em 2001 “Falares Africanos na Bahia”.*

**6. Em termos de contribuições para os estudos linguísticos do português no Brasil, em que suas pesquisas ajudaram uma vez que a senhora fez o Mestrado estudando o ioruba e o Doutorado estudando o banto?**

*Resp. Ajudaram a contribuir para desmistificar esse nagocentrismo, como Vivaldo Costa Lima chamava, existente na Bahia. Nessa época, tudo era iorubá, mas, na verdade, nunca se falou iorubá no Brasil. Quando eu retornei do doutorado ao Brasil, em 1978, o Jornal do Brasil inclusive fez uma reportagem comigo intitulada: “A redescoberta do banto no Brasil”.*

*Isso porque só se falava em nagocentrismo no Brasil, fora da Bahia. A tese comprovou que na Bahia também havia o nagocentrismo.*

### **7. E que línguas foram essas que chegaram ao Brasil e aqui na Bahia então?**

*Resp. No Brasil primeiro chegou o povo de línguas banto, oriundos dos atuais territórios do Congo e de Angola. São conhecidos por amplas denominações como “congós” ou “angolas”. Na verdade, até 1933 se pensava que no Brasil a influência linguística africana era apenas o banto. A única pessoa que falava um dialeto nagô era Olga de Alaketu.*

### **8. E o que ocorreu em 1933 que impulsionou esses estudos?**

*Resp. A publicação do livro de Nina Rodrigues “Os Africanos no Brasil”, atraindo pesquisadores internacionais que vieram para Salvador estudar os candomblés da Bahia que era tudo iorubá: Pierre Verger, Roger Bastide. Só então se conheceu a influência iorubá.*

### **9. E como esses iorubás chegaram aqui?**

*Resp. Foram trazidos para o Brasil nos fins do séc. XVIII, quando foram fundados os grandes terreiros de candomblé. Ficaram concentrados em Salvador em trabalhos urbanos e domésticos, todos próximos. Os diversos africanos trazidos do Golfo do Benim, em sua maioria iorubafones, faziam o comércio marítimo, trazendo na Nigéria panos, colares, búzios etc. para serem vendidos aqui. Os barcos vinham carregados de “produtos-da-costa” e retornavam com negros libertos para Lago, capital da Nigéria, que era o centro dos iorubás. Nesses produtos, estavam incluídos os produtos religiosos que favoreceram a fundação de diversos cultos, denominados na Bahia de candomblé. Os homens eram determinados para outros trabalhos - que não fossem domésticos - que ficavam a cargo das mulheres. Os trabalhos domésticos e a venda dos produtos exportados deram às mulheres condições de juntarem dinheiro para formarem os cultos religiosos. Esses cultos eram sustentados pelos produtos que vinham nos barcos das cidades de Lagos na Nigéria e eram vendidos aqui no Brasil.*

### **10. E a senhora, começou a estudar o iorubá desde quando?**

Resp. *Em 1961, no CEAO, quando se deu início ao primeiro curso de iorubá no Brasil e no qual eu estudei, juntamente com Stella de Oxossi e outros. Daí se começou a divulgar o termo “iorubá” no Brasil.*

### **11. E o que levou ao esquecimento do banto em detrimento do iorubá?**

Resp. *O prestígio socioeconômico dentro a comunidade e o prestígio social dos oeste-africanos. E desse prestígio, criou-se um mito na Bahia de que tudo era iorubá, vindo da Nigéria. A minha pesquisa no doutorado provou que não.*

### **12. A senhora pode explicar melhor os termos: iorubá e banto? Podemos falar em línguas?**

Resp. *Não, não são línguas, são grupos de línguas. Por isso, é errado dizer “candomblé banto”. Também não existe Império Iorubá, o que existe é o Império de Ioió. Esses termos foram criações de linguístas na segunda metade do século XIX. Diante da observação de semelhanças entre mais de trezentas línguas da África do Sul, um linguista alemão criou a palavra **banto**, de bantu ‘pessoas, gente’ para designar esse grupo linguístico pertencente ao povo dos atuais territórios de Congo e Angola. Já o termo **iorubá** foi criado por um linguista nigeriano. Vem de iarribá, do hauçá, uma alcunha para o povo de ioiό. Em 1876 foi criado o primeiro Vocabulário de língua iorubá e a partir de então o termo passou a ser utilizado.*

### **13. Já que estamos falando em termo, vamos ao nagocentrismo: explique melhor esse termo.**

Resp. *Os primeiros estudos do nagocentrismo foram criados por Vivaldo Costa Lima. “Nagô” é um termo genérico utilizado no Brasil formado a partir de “ànàgó”, nome utilizado pelos vizinhos das línguas que se formaram entre a Nigéria oriental e o Reino do Queto, no Benim oriental para as línguas do grupo iorubá. O dialeto nagô não era o iorubá, eram nomes de línguas de origem africana, mas lexicalizadas pelo iorubá. O iorubá na verdade é*

*um grupo de línguas distintas faladas nesse território limítrofe. Do termo “ànàgó”, surge a forma “nagô”, utilizada genericamente aqui no Brasil para esses povos.*

**14. Como a senhora foi para o exterior? Com algum projeto, bolsa ou foi por conta própria?**

*Resp. Tanto o Mestrado quanto o Doutorado, fiz através de programas de intercâmbio. As pessoas querem viajar para a Europa, mas ninguém quer ir para a África. Eu fui (risos).*

**15. Nos conte como foi essa aventura...**

*Resp. (risos) O Mestrado foi na Nigéria com as línguas do Golfo do Benim. A pesquisa foi realizada em uma Casa de Candomblé no município de Santo Amaro, aqui na Bahia. Iniciei em 1972 e conclui em 1974, enquanto cumpria uma missão do Itamaraty. Fui contratada como Leitora Brasileira em um intercâmbio de cooperação cultural e aproveitei para fazer o Mestrado.*

**16. E o Doutorado?**

*Resp. O Doutorado fiz no Zaire (atual República do Congo), de 1974 a 1976, por outro programa de intercâmbio também de cooperação cultural, Brasil/África. Nesse, a proposta era a de fazer o intercâmbio de professores, ou seja, os daqui iriam para lá e vice-versa. Ninguém daqui quis ir para a África... Eu fui!*

**17. A senhora também dirigiu o CEAO, não foi?**

*Resp. Sim, exatamente. O CEAO estava para ser fechado e fui convidada pelo Professor Roberto Santos a assumir a direção do Centro. Nesse intercâmbio em que realizei o Doutorado, havia sido proposta ao CEAO a fundação do museu afro-brasileiro. Fizemos o projeto, mas a fundação do museu só ocorreu em 1982, durante a minha direção. Isso, dez anos depois do projeto, por mim e pelo Reitor Macedo Costa. Nós conseguimos inaugurá-lo, mas parece que ninguém lembra disso.*

### **18. E quem fundou o CEAO?**

Resp. *O professor George Agostinho da Silva. Ele chegou ao Brasil, não exilado como muitos pensam, mas em uma missão da UNESCO: a de fundar um Centro de Estudos Asiáticos na América do Sul aqui na Bahia, com o Reitor Edgar Santos. O Reitor, por entender que estávamos em uma “cidade negra”, sugeriu que o Centro tivesse também uma parte dos estudos africanos. Daí o nome CEAO (Centro de Estudos Afro-Orientais). Inúmeras críticas foram feitas ao se colocar “afro” e não “africanos”. Logo o “afro” que hoje se utiliza tanto (risos). Mas ficou “afro” mesmo, inclusive todo mundo utiliza o ‘afro’. Nós somos afrodescendentes, não é? (risos) Eu fiz uma palestra no Instituto de Letras e expliquei isso.*

### **19. Com relação às línguas africanas faladas no Brasil, o que a senhora nos diz?**

Resp. *Ninguém fala nenhuma língua africana aqui no Brasil! O que ocorreu aqui foi um acaso extraordinário: dos 4 milhões de falantes africanos que aqui chegaram, 75% vieram de línguas aparentadas, ou seja, de um tronco comum: o proto-banto. Logo, eles sentiram a necessidade de criar uma língua franca que foi dirigida pela língua dos majoritários, ou seja, ‘quicongos’ e ‘quimbundos’. Nas comunidades quilombolas, o que encontramos é um português africanizado pelas línguas angolanas: o ‘quicongo’ e o ‘quimbundo’. No dia em que os linguistas e filólogos brasileiros admitirem que os 4 milhões de africanos no Brasil não eram mudos, ou seja, falavam sua língua materna, eles terão que reescrever tudo o que se sabe - sobre a língua portuguesa, até então.*

### **20. Existe racismo na África?**

Resp. *Não, a cor branca incomoda aqui, lá não. Lá, o racismo é étnico: um negro contra outro. O racismo existe aqui no Brasil. A África é o outro lado da vida, o reverso da medalha. Também não há problemas com o gênero, é tudo natural.*

### **21. E a religião predominante, lá?**

Resp. *Eles não chamam de religião e sim de culto, tradição. Cada cidade cultua um orixá. Aqui é que se mistura tudo. O candomblé, a capoeira... são criações brasileiras. Até as roupas do candomblé aqui no Brasil foram copiadas dos portugueses. O que foi herdado dos africanos foram os cânticos, os orixás, as culturas. O resto é copia dos portugueses. Por exemplo, na Nigéria temos três grupos predominantes: 'iorubás' ao oeste, 'ibos' no leste e 'hauçás' no norte. São três etnias completamente independentes, com três religiões diferentes, três meios de vida e que convivem no mesmo espaço político-administrativo.*

## **22. E a senhora tem algum time de futebol?**

Resp. *Sim, sou apaixonada pelo Bayern de Munique, da Alemanha. Assisto a todos os jogos deles. Só não torço pelo Brasil (risos).*

## **23. Qual foi o seu maior aprendizado com relação à cultura da África?**

Resp. *Com os africanos, aprendi a não temer a morte. Para eles, o espírito é eterno e a vida é sempre um estar fazendo o passado no presente, e no futuro imediato. Por isso quando eu morrer, quero voltar árvore porque ela é o único ser vivo que morre em pé. Também quero que as minhas cinzas sejam colocadas naquela linda árvore que fica na entrada da UNEB do Cabula.*

## **24. A senhora concorda que a humanidade seja afrodescendente?**

Resp. *A humanidade nasceu afrodescendente, mas não nasceu necessariamente negra. A África não é um continente negro. Quem o chamava assim, eram os traficantes de negros. Afrodescendentes somos todos nós.*

## **25. E como a senhora definira a situação linguística na Brasil?**

Resp. *O Brasil não é um país monolíngue. Aqui ainda existem 180 línguas indígenas sendo faladas. Fora os falares crioulos, o portunhol... Temos uma Amazônia indígena, um*

*Nordeste negro e um Sul misto. Falamos o português africanizado, para mais, os menos escolarizados, ou, para menos, os mais escolarizados.*

**26. Estive no Museu da Língua Português e fiquei muito orgulhosa em ver teu nome lá nas contribuições das línguas africanas para o português do Brasil.**

*Resp. Pois é, inclusive estive lá no ano passado e disse que será preciso atualizar a parte das línguas africanas para as quais eu contribuí. E eu já enviei as atualizações que devem ser feitas, mas eles ainda não fizeram. Porque em relação às línguas africanas, a cada dia surge uma teoria, a cada dia uma novidade. Na África subsaariana a coisa é mais grave ainda, sobretudo em Angola porque eles passaram por 25 anos em guerra. Agora é que estão redescobrimo tudo.*

**27. Algum projeto atual em andamento?**

*Resp. Nesse momento estou indo para Angola, a fim de cumprir uma promessa antiga de fazer o Pós-Doutorado lá. Em uma conferencia que fiz em um congresso lá há uns dois anos, eu prometi publicamente para um auditório de cerca de umas mil e duzentas pessoas de que faria o pós-doutorado em Angola, pois já havia feito o mestrado na Nigéria, o doutorado no Zaire, e agora só falta estudar em Angola. . Estou indo para lá ver isso.*

**28. Obrigada, pró, só tenho que agradecer pela entrevista. Para encerrar, deixe aqui uma mensagem para a nova geração de pesquisadores linguistas que está sendo formada.**

*Resp. Espero que daqui para frente, agora já com essa abertura toda em relação à África, com bolsas e intercâmbios para estudantes, haja realmente, sobretudo na parte das línguas, abertura grande e um conhecimento maior. E que diminua as discriminações com as línguas negroafricanas que aqui são tratadas de dialetos, mas que são línguas capazes como qualquer outra língua do mundo de fazer o que quiserem. E, quando não são capazes, fazem como qualquer língua do mundo: tomam empréstimos. Mas são línguas maravilhosas, de uma*

*sonoridade incrível, sobretudo porque são vocalizadas, vocalização essa herdada pelo português do Brasil.*

Recebido em: 18 de novembro de 2013.

Aprovado em: 11 de dezembro de 2013.



## **SOBRE OS AUTORES**

*Ari Lima* — Doutor em Antropologia Social pela UnB. Professor Titular da Universidade do Estado da Bahia (UNEB/Campus II), Docente do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da UNEB. Endereço eletrônico: arilima.2004@uol.com.br

*Celina Márcia de Souza Abbade* — Doutora em Letras pelo Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, Professora Titular da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da UNEB.

*Francisco Antonio Nunes Neto* — Doutor em Cultura e Sociedade/UFBA-IHAC. Endereço eletrônico: xicco7@hotmail.com

*Helen Campos Barbosa* — Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Endereço eletrônico: helenjornalismo@gmail.com

*Jean Herbert Batista Brito* — Graduando em Museologia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), bolsista de Iniciação Científica, PIBIC/FAPESB. Endereço eletrônico: jhanherbert@gmail.com

*José Joaquim de Araújo Filho* — Graduando em Museologia/UFBA, bolsista de Iniciação Científica, PIBIC/CNPq. Endereço eletrônico: jjfilho2@yahoo.com

*Joseania Miranda Freitas* — Doutora em Educação. Professora do curso de Museologia, coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Museologia e pesquisadora do Museu Afro-Brasileiro/UFBA. Endereço eletrônico: joseania@ufba.br

*Katharina Döring* — Doutora em Educação – Universidade Siegen, Alemanha. Profa. Assistente da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Endereço eletrônico: katharina.doring@gmail.com

*Lisa Earl Castillo* — Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), atualmente bolsista de pós-doutorado da Fundação para o Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), vinculada ao Centro para a História Social da Cultura (Cecult),

Departamento de História, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Endereço eletrônico: [lisa.earl.castillo@gmail.com](mailto:lisa.earl.castillo@gmail.com)

*Marcela Guedes Cabral* — Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Professora Assistente A do Curso de Bacharelado em Museologia na Universidade Federal do Pará (UFPA). Endereço eletrônico: [marcelagcabral@hotmail.com](mailto:marcelagcabral@hotmail.com)

*Marinaldo José da Silva* — Doutorando em Linguística na área de Oralidade e Escrituras na Universidade Federal da Paraíba. Pesquisador do Laboratório de Estudos da Oralidade da Universidade Federal da Paraíba. Endereço eletrônico: [marpopular7@hotmail.com](mailto:marpopular7@hotmail.com)

*Paula Cristina Vilas* — Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora e pesquisadora do Instituto de Investigación en Etnomusicología, Buenos Aires, Argentina.

*Quercia Oliveira* — Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Professora convidada do Departamento de História da Universidade de Pernambuco – UPE *campus* Petrolina. Endereço eletrônico: [querciao-liveira@gmail.com](mailto:querciao-liveira@gmail.com)

*Vandelma Silva Santos* — Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Endereço eletrônico: [van\\_delma@yahoo.com.br](mailto:van_delma@yahoo.com.br)

*Victorien Lavou Zoungbo* — Doutor (Ph.D) em Literatura Latino-Americana pela University of Pittsburgh, USA. Professeur Dr. Université de Perpignan Via Domitia, Perpignan, France. Endereço eletrônico: [lavou@univ-perp.fr](mailto:lavou@univ-perp.fr)