



Edil Costa
Nerivaldo Araújo
Frederico Fernandes
(Organizadores)

VOZES, PERFORMANCES E ARQUIVOS DE SABERES



Voices, performances and archives of knowledges



Universidade do Estado da Bahia – UNEB

José Bites de Carvalho

Reitor

Marcelo Duarte Dantas de Avila

Vice-Reitor

Sandra Regina Soares

Diretora da Editora

Conselho Editorial

Danilo Gusmão de Quadros

Darcy Ribeiro de Castro

Hugo Saba Pereira Cardoso

Luiz Carlos dos Santos

Maria das Graças de Andrade Leal

Rudval Souza da Silva

Thiago Martins Caldas Prado

Suplentes

Aliger dos Santos Pereira

Gabriela Sousa Rêgo Pimentel

Maristela Casé Costa Cunha

Marluce Alves dos Santos

Mônica Beltrame

Reginaldo Conceição Cerqueira

Valquíria Claudete Machado Borba

Edil Silva Costa
Nerivaldo Alves Araújo
Frederico Augusto Garcia Fernandes
(Organizadores)

Vozes, performances e arquivos de saberes

Salvador
EDUNEB
2018

© 2018 Autores

Direitos para esta edição cedidos à Editora da Universidade do Estado da Bahia.
Proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio de impressão, em forma
idêntica, resumida ou modificada, em Língua Portuguesa ou qualquer outro idioma.
Depósito Legal na Biblioteca Nacional
Impresso no Brasil em 2018.

Coordenação Editorial

Fernanda de Jesus Cerqueira

Coordenação de Design

Sidney Silva

Revisão Textual e Normalização

Tikinet Edições Ltda

Capa e Diagramação

Rodrigo C. Yamashita

Revisão de Diagramação de Prova

Henrique Rehem Eça

Revisão Textual de Prova

Maria Aparecida Porto Silva

Ficha Catalográfica

Bibliotecária: Fernanda de Jesus Cerqueira – CRB 162-5

Vozes, performances e arquivos de saberes/ Organizado por Edil Silva
Costa, Frederico Augusto Garcia Fernandes e Nerivaldo Alves
Araújo. – Salvador: Eduneb, 2018.

325 p.: il.

ISBN 978-85-7887-352-3

1. Língua e linguagem. 2. Poética oral. I. Costa, Edil Silva. II. Fernandes,
Frederico Augusto Garcia. III. Araújo, Nerivaldo Alves.

CDD: 4183.007

Editora da Universidade do Estado da Bahia – EDUNEB
Rua Silveira Martins, 2555 – Cabula
41150-000 – Salvador – BA
editora@listas.uneb.br
<https://portal.uneb.br/eduneb>

Esta Editora é filiada à



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO: DA SEMEADURA À COLHEITA	7
O VOO DO BESOURO NA GINGA DO CORPO: DAS RODAS DE CAPOEIRA ÀS TINTAS DOS LIVROS; DOS ACORDES DAS MÚSICAS À IMAGEM DAS TELAS	17
João Evangelista do Nascimento Neto	
MEMÓRIA NA (RE)CONSTITUIÇÃO DO PERFIL IDENTITÁRIO DE VAQUEIROS	29
Maria de Fátima Rocha Medina Maria Aparecida da Rocha Medina Joanna de Azambuja Picoli	
DE UMA VOZ QUE ECOA REGRESSOS: TRADIÇÃO E ORALIDADE EM O QUENTE ACONCHEGO DA MÃE NEGRA, DE SÉRGIO VEIGA	49
Mauren Pavão Przybylski	
AS VOZES E POÉTICAS ORAIS DAS MÚSICAS E CULTURAS POPULARES	83
Bule-Bule (Antônio Ribeiro da Conceição)	
O MITO QUE VIVE NA VOZ GUARANI-MBYÁ	99
Ana Lúcia Liberato Tettamanzy	
CORPO E RESISTÊNCIA: A PERFORMANCE DE ATAHUALPA	117
Frederico Fernandes	

AS ANDORINHAS DE VIOLA NO REINO DOS PASSARINHOS DE BIGODE: RELAÇÕES DE GÊNERO NA CANTORIA DE IMPROVISO	137
Andréa Betânia da Silva	
POR QUE SE CANTA? REZANDO OS SANTOS CATÓLICOS NO RECÔNCAVO BAIANO	163
Michael Iyanaga	
UMA CULTURA DAS ENCRUZILHADAS: APONTAMENTOS SOBRE INTOLERÂNCIA RELIGIOSA	191
Edil Silva Costa	
VISSUNGOS: CANTOS RITUAIS DE TRADIÇÃO BANTO EM MINAS	231
Sônia Queiroz	
AS VOZES NAS TRADIÇÕES ORAIS – POÉTICAS SONORAS!	249
Katharina Döring	
AS IDENTIDADES RIBEIRINHAS E SEUS ALINHAVOS EM NARRATIVAS E NA POESIA ORAL DAS MARGENS DO VELHO CHICO	291
Nerivaldo Alves Araújo	
GÊNEROS DA LITERATURA POPULAR: NA ENCRUZILHADA DOS MÉTODOS	305
Alvanita Almeida Santos	
SOBRE OS AUTORES	319

APRESENTAÇÃO: DA SEMEADURA À COLHEITA

Os estudos de poéticas orais no Brasil vêm se ampliando e consolidando na academia brasileira, com reflexo nos cursos de graduação e pós-graduação. Não podemos negligenciar o trabalho sistemático de pesquisadores do Grupo de Trabalho (GT) de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística (Anpoll) nesse processo. Os pesquisadores do GT de Literatura Oral e Popular estão, ao longo de três décadas, cuidando continuamente do terreno no qual são semeadas pesquisas sobre cultura oral e suas formas poéticas, com o envolvimento de estudantes e pesquisadores renomados no campo de investigação. Em consonância com os trabalhos desses pesquisadores e seus desdobramentos, visando registrar o que vem sendo feito por eles em diversas partes do Brasil, o livro em tela reúne textos sobre práticas de pesquisa e propõe problematizar temas e métodos de investigação, refletir sobre o papel e a importância das poéticas orais na educação e na cultura e, sobretudo, fazer uma imersão no universo da voz e da poesia.

Uma das ações empreendidas pelos pesquisadores do GT é o Seminário Brasileiro de Poéticas Orais, que chegou à sua quarta edição no *campus* II da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), em Alagoinhas, nos dias 26 e 27 de abril de 2017, com o tema



“Narrativas, performances, vozes e arquivos de saberes”. Além de reuniões sistemáticas, são constantemente ampliados nossos horizontes com novos agenciamentos. A participação de pesquisadores de outros grupos de pesquisa e áreas do conhecimento é um indicativo disso. Temos também a preocupação de aliar a discussão teórico-metodológica das pesquisas em poéticas orais com atividades culturais e expressões artísticas. Para isso, contamos com um convidado que transita por esses campos de saber: Bule-Bule, um multiartista que teoriza sua produção e apresenta de forma clara os modos de saber-fazer da cultura popular.

Nossa proposta é estruturada de modo a contemplar a perspectiva intercultural, entendida como possibilidade de trânsitos disciplinares e de diálogos e tensões representativos da complexidade e da desigualdade na produção, distribuição e aquisição de saberes e discursos. Tais tensionamentos dizem respeito muito diretamente às poéticas orais, visto que, como é debatido desde a fundação do GT, a constituição de nossos objetos (por exemplo, manifestações populares, textualidades verbais e não verbais e performances) e de nossos aportes teóricos e metodológicos (entre eles, entrevistas, testemunhos e registros audiovisuais) extrapola o âmbito das Letras e da Linguística. Tendo em vista tais pressupostos, são convidados a participar das discussões antropólogos, etnomusicólogos e historiadores.

Nessa perspectiva, este livro é composto por treze capítulos que constituem uma unidade sobre os estudos em poéticas orais, embora tratem de temas e pontos de vistas diversos. O eixo comum são as poéticas orais e as discussões que se apresentam atestam os avanços desses estudos no Brasil e a capacidade de diálogos entre as áreas.

Desse modo, o capítulo “O voo do besouro na ginga do corpo: das rodas de capoeira às tintas dos livros; dos acordes das



músicas à imagem das telas”, de João Evangelista do Nascimento Neto, trata da construção do herói a partir do capoeirista Besouro. O autor se acerca das diversas narrativas populares sobre o capoeirista que povoam o imaginário do Recôncavo a partir de contos e cantos de rodas de capoeira, além de uma biografia escrita e uma cinebiografia. Ao longo de sua análise, Nascimento Neto vai mostrando os cruzamentos de textos de circulação oral, escrita e audiovisual na construção do herói popular e sua importância para as comunidades afrodescendentes da Bahia e do Brasil.

Maria de Fátima Rocha Medina e sua equipe de pesquisa, formada por Maria Aparecida da Rocha Medina e Joanna de Azambuja Picoli, discorrem sobre os embates da “Memória na (re) constituição do perfil identitário de vaqueiros” do vale do Pampã/MG. Esse trabalho traz como protagonista a memória de vaqueiros na construção da história local e da narração artesanal e poética sobre a construção de seres humanos em meio ao mundo natural. É recorrente nas histórias o conflito entre a ambição latifundiária daqueles que se arvoraram “proprietários das terras” e o espírito agonista do vaqueiro na domesticação do mundo natural. A partir do emprego atento da teoria bakhtiniana, as autoras levam o leitor a confrontar discursos do passado e do presente, de modo a entender o papel das transformações narrativas, revelando como os embates somente foram percebidos na maturidade dos vaqueiros entrevistados.

“De uma voz que ecoa regressos: tradição e oralidade em *O quente aconchego da mãe negra*, de Sérgio Veiga” é o capítulo em que Mauren Pavão Przybylski analisa o romance do escritor moçambicano ainda pouco conhecido entre nós. As reflexões trazidas sobre a oralidade, no artigo de Przybylski, deslocam-se da produção do texto em performance para a análise da presença da voz na letra. O enfoque é a África, ou melhor dizendo: uma nova



África que vai se revelando por meio de suas narrativas orais, franqueadas pelo encontro entre regressos em Moçambique, nas quais mitos e tradições são atualizados. A oralidade e a poesia, que parecem ser indissociáveis nesse contexto, são apresentadas pelo romance de Sérgio Veiga com um potencial de transformação da história e de superação ou reconhecimento de traumas decorrentes do processo colonizador. De modo a melhor introduzir o romance, a autora optou por delinear quatro momentos específicos, demarcados como “caminhos” percorridos. A metáfora espacial adotada por Przybylski é bastante pertinente no sentido de conduzir seu leitor ao longo de quatro caminhos, que são temporais, biográficos, literários e de reencontros.

Ariano Suassuna costumava chamar suas intervenções sobre cultura popular de “aula espetáculo”. Na mesma linha do escritor pernambucano, só que com repertório voltado exclusivamente para canto, o multiartista baiano Bule-Bule conduziu o auditório do IV Seminário para uma “aula de vida”, como ele mesmo afirmou. Com sua fala e seu canto, Antônio Ribeiro da Conceição, o famigerado Bule-Bule, tem sua fala aqui transcrita em “As vozes e poéticas orais das músicas e culturas populares”. Considerando que a diversidade constrói uma rede densa entre vozes, performances, sonoridades e espaços de saberes sociais, estéticos e culturais das músicas e culturas populares, a proposta do encontro deu-se com o intuito de abrir diálogo com as produções dos mestres que não estão atrelados diretamente à academia, mas que mantêm contínua produção de saber sobre práticas de criação e de memória de cantos. Bule-Bule, além de teorizar sobre o cotidiano do fazer poético, toca e canta, ilustrando seu saber com um colorido característico da cultura popular. O capítulo conta com a cuidadosa apresentação do poeta feita por Andrea Betânia da Silva e com a transcrição do debate por Edil Silva Costa, em que o multiartista tira dúvidas do público sobre os gêneros orais por ele mencionados.



No capítulo “O mito que vive na voz guarani-mbyá”, Ana Lúcia Liberato Tettamanzy oferece aos leitores uma análise sobre narrativas orais dos guarani-mbyá. Os textos, reveladores de profunda sabedoria da América, tratam da origem do futebol e estabelecem diferenças entre um menino não indígena (“juruá”) e um menino indígena. Ambos são testemunhos dos saberes e modos de vida do povo Guarani-Mbyá. Mas é no trabalho da pesquisadora com os indígenas da aldeia Anhetenguá, situada na Lomba do Pinheiro, bairro porto-alegrense, que aflora a compreensão sobre as interferências do mundo social capitalista ocidental no cotidiano indígena. Segundo a pesquisadora e autora do capítulo em foco, as dinâmicas sociohistóricas contemporâneas são assimiladas ora por meio do paradigma da tensão, ora pelo do diálogo. É ao passado que os guarani-mbyá recorrem para assimilar os novos acontecimentos e, com isso, incorporam o “outro” num processo de transculturação. A análise das narrativas escolhidas inclina-se a demonstrar como se opera uma prática de resistência ao interno de etnotextos produzidos por comunidades indígenas na América Latina.

O diálogo com o indígena se mantém em: “Corpo e resistência: a performance de Atahualpa”, de Frederico Fernandes. Nesse capítulo, o pesquisador em oralidade faz uma reflexão sobre a performance do *sapa* inca Atahualpa às vésperas do massacre de Cajamarca, no ano de 1532. Fernandes demonstra como a representação do massacre pendeu para a metáfora da dominação da cultura escrita sobre a oral na crítica latino-americana da segunda metade do século passado, sem que aspectos corporais significativos do episódio fossem levados em conta. Para tanto, o corpo de Atahualpa é compreendido como uma prática de resistência que constitui a condição latino-americana e torna-se ainda uma presença performática em vários festejos peruanos nos dias atuais. A análise traz como principal resultado o fato de que o



corpo transcende a própria materialidade, sendo capaz de preencher o vazio da morte com fusões, intercâmbios ou espelhamentos e conectar a destruição dos corpos dos incas em Cajamarca com a contínua violência do presente.

Andréa Betânia da Silva problematiza e analisa a participação de mulheres na cantoria de improviso nordestina, no capítulo “As andorinhas de viola no reino dos passarinhos de bigode: relações de gênero na cantoria de improviso”. A figura do cantador é mais comumente ligada ao universo masculino, o que demandou estratégias de inserção de mulheres em desafios e cantorias. A discriminação, observa a autora, é atribuída por outras mulheres, esposas de cantadores, ou pelo dogma de que o nomadismo e o padrão aventureiro não são compatíveis com a fragilidade feminina. A pesquisadora, baseada em fontes etnográficas, descobriu os argumentos na medida em que indica quais estratégias as cantadoras tiveram para se organizar e criar seus espaços de performance. Assim, são incorporadas à discussão falas de cantadoras e cantadores, que dão forma aos argumentos apresentados. A análise de entrevistas e dos textos de circulação oral demonstra que os percalços para a afirmação da voz feminina são recorrentes no contexto social em que a mulher se faz presente. A afirmação feminina na arte da cantoria nordestina se dá por meio da disputa com colegas cantadores, o que retroalimenta o espaço social do qual elas fazem parte.

A partir da questão “por que cantam?”, o etnomusicólogo Michael Iyanaga analisa as festas musico-devocionais realizadas em muitas casas do Recôncavo Baiano, registradas ao longo de dez anos de pesquisa. Desse modo, no capítulo “Por que se canta? Rezando os santos católicos no Recôncavo Baiano”, o autor propõe compreender o sentido da reza na vida das pessoas devotas, investigando os aspectos que são frequentemente menosprezados por estudiosos do tema, como a estrutura formal musical, os julgamentos estéticos, as



decisões performáticas, os timbres etc. Além disso, o etnomusicólogo nos guia para o ambiente da reza, num diálogo direto e franco com rezadores, no qual chega a questionar: “por que rezar em vez de jogar futebol?”. A resposta dada ao pesquisador é a devoção. A partir daí, ele consegue extrair do canto de reza a santos – como Santo Antônio, São Roque, São Cosme e Damião, Santa Bárbara, São Crispim e Crispiniano e Nossa Senhora da Conceição, entre muitos outros – elementos de sua performance e das diferenças de ritmos, bem como de letras. Iyanaga situa a arte do canto num contexto religioso, sem deixar de observar nela uma prática social e de afirmação de uma identidade.

Edil Silva Costa, em “Uma cultura das encruzilhadas: apontamentos sobre intolerância religiosa”, partindo de uma investigação sobre as narrativas de adeptos do candomblé, nos proporciona um aporte sobre aspectos relacionados à construção das identidades da diáspora, destacando a religiosidade e suas estratégias de dominação, a intolerância e o entrecruzamento de discursos, conflitos e disputas internas que ocorrem nas comunidades de terreiro. No seu texto, dentre outras abordagens, é assinalado, por meio de relatos, o tratamento recebido pela religião católica, pelas igrejas evangélicas e pelo candomblé nessas comunidades. A partir do pretexto de investigar a intolerância religiosa, o texto vai descortinando os embates e o frágil equilíbrio na construção das identidades complexas, nas encruzilhadas da cultura contemporânea.

As considerações trazidas por Sônia Queiroz em “Vissungos: cantos rituais de tradição banto em Minas” versam sobre a presença dos vissungos (espécie de cantigas oriundas da África) na região de Diamantina, em Minas Gerais. A autora ressalta o trabalho de registro e estudo desses cantos numa abordagem comparativa, levando em conta que as relações com as línguas e manifestações culturais africanas demandam dedicação e tempo sobre os textos de



cá (Brasil) e de lá (África). Os estudos das atividades culturais que envolvem os vissungos são tidos como estratégias de valorização e revitalização das línguas e culturas africanas que foram vivas em Minas no período da mineração. O seu texto constitui-se numa boa oportunidade de conhecer ainda mais a importância das marcas da cultura afrodescendente em terras brasileiras, especificamente na região das Minas Gerais, cuja presença do negro escravizado nas atividades de mineração contribuiu para o estabelecimento de manifestações culturais como a dos vissungos.

Em “As vozes nas tradições orais – Poéticas sonoras!”, Katharina Döring enfatiza a necessidade do diálogo dos estudos literários com aspectos musicais, antropologia da música e etnomusicologia. O canto e a musicalidade afro-brasileira são abordados a partir da incorporação de leituras de teóricos da oralidade e da etnomúsica. O diálogo entre áreas e estudiosos sensíveis à performance fez com que se pudesse reconhecer e afinar o olhar do pesquisador brasileiro para temas da cultura africana aqui presente. Döring considera que a expressão e a experiência sonora e performática estão em profunda conexão com as narrativas e memórias orais nas tradições cênico-poético-musicais brasileiras. Elas formam um conjunto poético, sonoro, estético e semântico. Para tanto, a autora estreita o diálogo com estudos internacionais da etnomúsica, jogando luzes sobre qualidades, timbres e expressões vocais e sua inserção nas poéticas orais e performances nos contextos locais específicos das tradições orais no Brasil.

Nerivaldo Alves Araújo, na tecedura de seu texto “As identidades ribeirinhas e seus alinhavos em narrativas e na poesia oral das margens do Velho Chico”, apresenta uma costura das identidades dos povos ribeirinhos da região de Xique-Xique, na Bahia, a partir de suas narrativas e de sua poesia oral. Em suas reflexões, o autor aborda marcas da ideologia do colonizador, que se pauta no



desmerecimento do negro e sua cultura e na instituição de comportamentos, crenças e valores por meio da Igreja, chamando atenção para a necessidade da (des)tecedura dessas marcas, (des)alinhavando identidades já estabelecidas e alinhavando novas. No referido texto ainda são apresentadas as percepções do autor em relação ao enraizamento dessa correnteza coercitiva e discriminatória que, de certa maneira, contribuiu para a construção das identidades ribeirinhas. Estas, por não possuírem uma costura fixa, podem muito bem ser (des)alinhavadas, (re)costuradas numa trama perene capaz de fortalecer esses povos e sua cultura e fazê-la navegar, portanto, em outro sentido: das margens rumo ao centro do reconhecimento.

Alvanita Almeida Santos faz o fechamento dessa obra com uma reflexão sobre a tradição grafocêntrica da academia e os estudos de oralidade. Desse modo, a autora propõe uma discussão teórica sobre o caráter oral dos gêneros da literatura popular em “Gêneros da literatura popular: na encruzilhada dos métodos”. Ela destaca que os métodos convencionais de análise literária são pouco ou nada funcionais para enfrentar os textos populares e, por essa razão, propõe reflexões sobre os conceitos de “literatura”, “popular”, “oralidade” e “gêneros literários” sob o viés de novas propostas epistemológicas. Sua análise do texto da “Chapeuzinho Vermelho”, coletado pelo Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular (PEPLP) no ano de 1988, em Salvador, demonstra como na performance podem ser evidenciados traços semânticos e composicionais que transcendem o significado da escrita. Assim, a leitura de um texto em performance, segundo a autora, escapa à efemeridade do ato em si, desvelando para o leitor um modo de ser no mundo.

Esperamos, com a divulgação desses textos, consolidar o espaço ampliado de discussão sobre os temas de interesse de pesquisadores e estudiosos das Letras, bem como continuar atraindo e agregando pesquisadores das poéticas orais de áreas correlatas.



Esta coletânea, assim, reafirma a importância não apenas dos estudos relacionados aos arquivos de saberes, como do GT de Literatura Oral e Popular da Anpoll, para o fortalecimento da área de Letras, mas, ao incluir uma diversidade de vozes, demonstra que as poéticas orais estão se colocando como forma de conhecimento específico para as Humanidades, na qual o fazer e o agir sobre o mundo não são compreendidos em momentos isolados. O campo foi há algum tempo semeado e a hora é de colheita.

Os Organizadores.

O VOO DO BESOURO NA GINGA DO CORPO: DAS RODAS DE CAPOEIRA ÀS TINTAS DOS LIVROS; DOS ACORDES DAS MÚSICAS À IMAGEM DAS TELAS

João Evangelista do Nascimento Neto

No bailar do vento, pernas e braços ao ar, a história de Manoel Henrique, o filho de João Grosso e Maria Haifa, salta das ruas de Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano, para as páginas dos livros; como em um rabo de arraia,¹ transporta-se para as telas do cinema. Manoel Henrique não apenas anda: por meio da arte da capoeira,² seu corpo é a própria luta personificada, que fala sobre um período de perseguição, de morte, mas também de resistência negra.

Manoel é Besouro, aquele que voa em cada golpe, desafiando a lei da gravidade. Sua dança mistura vida e morte. O corpo pesado, que vence os limites da terra, mantém-se levemente nos

¹ É um salto mortal feito para frente, realizado com o intuito de atingir o adversário com o calcanhar ou com um ou os dois pés (MOURÃO, 2008).

² Arte afro-brasileira que tem a origem do nome na língua indígena, significando vegetação rasteira, o que se justifica pelo fato de as regiões ao lado dos engenhos nos quais os negros jogavam a capoeira ser de vegetação rala, baixa (MOURÃO, 2008).



ares, sintetizando a pulsão de vida, a fortaleza do homem negro, que ousa não se calar diante da discriminação. O mesmo corpo ensaia o balé da morte por defesa de si mesmo e da sua comunidade.

Tema de muitos relatos, em 2002 o escritor carioca Marco Carvalho publicou *Feijoada no paraíso*, espécie de autobiografia do capoeirista Besouro. Narrado de forma livre, o livro não segue a linearidade quase sempre comum às biografias. O personagem Besouro dá um martelo³ no narrador e toma-lhe a voz. Ninguém melhor que Besouro para voar até o público e contar-lhe a própria história – não como em uma roda de causos, quando todos ficam sentados a ouvir o contador, mas em uma roda de capoeira, na qual os leitores também podem vir ao centro jogar com o capoeirista: “Quando morri pela primeira vez já era noite, tinha passado o dia nas folgas com a mulata Doralice entre as pilhas de açúcar de coronel Juvêncio”. (CARVALHO, 2009, p. 13).

O Recôncavo, região situada em torno da Baía de Todos os Santos, foi o local que mais recebeu negros escravizados no estado da Bahia, a fim de trabalharem nas lavouras de cana-de-açúcar, base da economia colonial. Após a Lei Áurea e sem uma efetiva participação do Estado brasileiro na integração das populações negras, a massa liberta não encontrou saídas para uma reparação. Grande parte dessa população continuou a trabalhar nos antigos engenhos ou foi morar nos arredores das cidades. Esse é o panorama de Santo Amaro, esse é o contexto pós-abolição em que vive Besouro, o capoeirista que virou lenda.

A capoeira, expressão cultural afro-brasileira, é utilizada como arte e luta. Mas ela é, ao mesmo tempo, expressão corporal de um corpo negro que foi, durante séculos, martirizado pela saída de sua casa, punido pela exclusão social, marcado com as dores

³ Golpe de capoeira em que o capoeirista, de pé, sobe lateralmente a perna de trás e esta, após estar flexionada, é usada para atingir o oponente (MOURÃO, 2008).



da escravidão, mas ainda corpo que sente, corpo que se move, corpo que fala:

Pode-se considerar que a expressão corporal nasceu no momento em que o ser humano surgiu no universo, devendo ser compreendida, especialmente, como manifestação de suas emoções e ideias e também de seus sentimentos. [...] As primeiras manifestações humanas foram as corporais, portanto o primeiro tipo de linguagem utilizado foi a gestual. (GARCIA; HASS, 2008, p. 14).

É por meio do balanço da luta e do bailado do jogo que Besouro ganha notoriedade e passa a ser reconhecido e temido pelos alagozes de seu povo. É pelo corpo que o capoeirista explana o que pensa, o que vive. Seu corpo é o porta-voz de uma comunidade injustiçada, de uma gente oprimida, mas resistente. Assim, Besouro alça outros voos, paira em lugares longínquos. Se fisicamente ele não poderia ocupar outros espaços, seu espírito impulsiona negros de todos os lugares a resistir. Sua técnica, ainda na contemporaneidade, impõe-se como arma de reatualização da cultura afro-brasileira, divulgada em todo o mundo:

Só depois de muitos feitos e desfeitos foi que minha fama veio a crescer e encher mais que bexiga em festa de carnaval. [...] Fama engorda e cresce, tanto quanto gente, e a minha foi ficando tão forte e viajeira de modo que passou a chegar antes de mim em muitos lugares, rinhas, brigas, festas e tocaias. E deu de custar de muito a ir embora, mesmo depois de eu já ter ido. (CARVALHO, 2009, p. 17).

Se as relações de poder sempre perpassaram pelo exercício da fala e do silêncio, muitas vozes foram caladas ou abafadas por não pertencerem aos senhores; mas, ao contrário, a fama do



Besouro Mangangá,⁴ ou Besouro Cordão de Ouro, não só custou como se impôs na história. Ele ainda se faz presente enquanto entidade viva de força e luta, numa clara evidência de poder também das classes subalternas:

Falar é antes de tudo deter o poder de falar. Ou, ainda, o exercício do poder assegura o domínio da palavra: só os senhores podem falar. Quanto aos súditos, estão submetidos ao silêncio do respeito, da veneração ou do terror. [...] Toda tomada de poder é também uma aquisição de palavra. (CLASTRES, 1990, p. 106).

Se Cordão de Ouro viveu em um período no qual a capoeira era temida e, por isso, considerada atividade fora da lei, seu nome continua a ser cantado ainda no mundo contemporâneo, pois ainda há o embate por manter viva e respeitada uma cultura que não fora simplesmente transplantada da África, mas reelaborada no Brasil, geração após geração de negros e seus descendentes.

O apelido, Mangangá, é o atestado que se pode romper as barreiras, construir sua história. Besouro-mangangá é um animal cientificamente considerado incapaz de voar por ter uma cabeça muito grande, desproporcional ao corpo. Mas a natureza também é feita de superação. Como o animal pesado desafia as asas aparentemente frágeis e consegue se locomover pelo ar, Besouro,

⁴ Mangangás, abelha-de-rodeio, mamangaba, besouro-mangangá. Todas estas são denominações populares desses insetos, dependendo da região. São pertencentes à ordem *Hymenoptera*, que inclui vespas, abelhas e formigas. A denominação besouro-mangangá deve-se por esses insetos se parecerem muito com um besouro (ordem *Coleoptera*), mas de besouros eles não têm nada, a não ser a pertencerem o mesmo filo (do latim *phylum*): o dos artrópodes, animais que possuem um exoesqueleto, ou seja, um esqueleto externo (MAGALHÃES, 2010).



entre forquilhas⁵ e ganchos,⁶ voou ao lutar contra os seus inimigos e voa hoje através do tempo na memória que registra uma identidade nacional que se pretende ser agregadora:

A identidade [...] preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a “nós-próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo em que internalizamos seus valores, tornando-os “parte de nós” contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os valores objetivos que ocupam no mundo social e cultural. (HALL, 2005, p. 12).

A identidade cultural precisa ser alimentada com os exemplos do passado. Só assim a tradição se renova, se atualiza. Tal identidade – ou talvez seja mais pertinente falar em faceta identitária, pois se concebe múltipla – não necessita do texto escrito, embora este determine importante lugar de valor. As culturas ágrafas possuem seu mecanismo de fortalecimento de suas identidades: a memória, que entra em cena como a mantenedora de costumes, a repassadora de hábitos e expressões linguísticas. Durante muito tempo, essa memória foi deslocada do centro para a margem pelas sociedades ditas da escrita. Mas ela continuou a ser recorrente nas comunidades da oralidade, já que

Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, 1994, p. 46-47).

⁵ Introdução de um ou mais dedos nos olhos do adversário (MOURÃO, 2008).

⁶ Chute dado estando o capoeirista em pé, invertendo o corpo para que o calcanhar alcance o rosto do oponente (MOURÃO, 2008).



A memória é a arma que mantém uma comunidade viva, unida. A memória foi o elemento que a comunidade negra utilizou para, embora alijada de determinados instrumentos de poder – a saber, o acesso à escrita –, perpetuar seus ícones. Cabe lembrar que uma cultura baseada na oralidade possui caracteres díspares da cultura letrada, já que a repetição é a técnica utilizada para fixação das histórias. O contar em voz alta é outro meio para que essa fixação seja materializada e mais: para que todas as experiências sejam compartilhadas no grupo e pelo grupo social, daí a importância da roda de capoeira. O indivíduo não está isolado, não se encontra sozinho, mas divide seu conhecimento com seus pares e por eles também é influenciado:

Uma vez que numa cultura oral o conhecimento conceitual que não é reproduzido em voz alta logo desaparece, é preciso despende uma grande energia em dizer, repetidas vezes, o que foi aprendido arduamente através dos tempos [...]. A memória verbal é, compreensivelmente, um trunfo valorizado nas culturas orais. (ONG, 1998, p. 52, 70).

É na roda de capoeira, com as músicas entoadas em consonância com o jogo do corpo, que todas as histórias são lembradas. As derrotas e as vitórias, todas elas representam aquilo que forma a comunidade. Elas compõem a história de um corpo social. Essa é a estrutura da roda de capoeira: corpos que formam uma unidade de luta, de festa e de resistência. É no canto da capoeira que a figura de Besouro se projeta. É nos golpes da luta que o Cordão de Ouro se presentifica. Aqui, o mestre não é visto como sombra do passado, mas enquanto exemplo a ser seguido.



A música, linguagem universal, vem perpetuar o imaginário negro do Recôncavo. Com um galopante,⁷ Besouro abre os ouvidos de todos para que ouçam seus feitos, conheçam sua trajetória, saibam que sua morte não é o fim. A força do capoeirista é transmitida na roda pelo som forte do atabaque⁸ e pela melodia do berimbau:

Nasceu em Santo Amaro, cidade de Salvador, capital da Bahia
Morreu acovardado por causa de tanta valentia
Mataram Besouro ê zum zum zum
Lá em Maracangalha ê zum zum zum
Com faca de ticum ê zum zum zum
Mas Besouro se ia e levava mais um
(“Besouro zum zum zum”, OLIVEIRA, [196-?]).

É pelas músicas que o imaginário do maior capoeirista que já existiu cresce e se fortalece nas comunidades negras, entre os afrodescendentes e nos demais espaços abertos entre cabeçadas⁹ e ponteiros¹⁰ pela capoeira. Em cada nota musical, uma mensagem é disseminada. A repetição das canções da capoeira segue a característica da oralidade, servindo para fixar o que se está não apenas afirmando, mas tornando vivo a cada vez que a música é entoada. Desse modo é que o Cordão de Ouro vive, porque é alimentado

⁷ Golpe em que o capoeirista aplica uma mão em forma de concha contra o ouvido do adversário (MOURÃO, 2008).

⁸ De origem africana, é um tambor coberto com pele de animal distendida em uma estrutura de madeira, com formato de cone e vazado na extremidade superior, utilizado para marcar com as mãos o ritmo da dança (OS INSTRUMENTOS..., 2011).

⁹ É o ato de empurrar o adversário com a cabeça (MOURÃO, 2008).

¹⁰ Consiste em atingir o abdômen do oponente com a perna de trás, utilizando a planta dos pés (MOURÃO, 2008).



constantemente e, ao alimentá-lo, os seus seguidores alimentam também a si mesmos.

O pandeiro¹¹ alia-se ao agogô¹² e, juntos, entram na roda para saciar o ânimo dos que ainda lutam, como o Besouro, por igualdade e respeito. É pelo espírito do Mangangá que a capoeira fala de resistência. É pela resistência que nasce a determinação. É pela determinação que novas ideologias se estabelecem. Perseguição, prisões e ameaças não calaram a voz dos capoeiristas, não imobilizaram seus golpes com o corpo, com a alma. A morte não pôde exterminar algo que Besouro já deixara plantado: o desejo de liberdade. E não há liberdade sem respeito, sem justiça, sem direitos iguais:

Cadê o Besouro chamado Cordão de Ouro
Besouro era um homem que admirava a valentia
Não aceitava a covardia, maldade não admitia
Com a traição quebrou-se a feitiçaria
Mas a reza forte só Besouro quem sabia
Cadê o Besouro, cadê o Besouro
Cadê o Besouro chamado Cordão de Ouro
Cadê o Besouro
Cadê o Besouro
(Anônimo).

¹¹ É um instrumento de percussão composto de um aro circular de madeira, guarnecido de soalhos e sobre o qual se estica uma pele, de preferência de cabra ou bode. Tange-se batendo o compasso da dança com a mão. Acompanha o canto pela marcação do compasso (OS INSTRUMENTOS..., 2011).

¹² Instrumento de percussão de origem africana, é formado por duas campânulas de ferro, que são percutidas com uma vareta do mesmo metal, produzindo dois sons, um de cada campânula (OS INSTRUMENTOS..., 2011).



A música da liberdade é marcada pela vaqueta¹³ e pelo caxixi,¹⁴ que determinam o toque obstinado de um povo que teima em viver e mostrar sua força. Mangangá tinha o corpo fechado, mas sua mente era aberta para acolher as dores da comunidade. Uma visão de sociedade atrelada ao bem comum, transposta das ruas e descampados de Santo Amaro da Purificação para cada corpo negro que joga a capoeira, que não se cala diante da discriminação racial e social que abate o negro, ainda uma tentativa de escravizá-lo a um sistema opressor, a um *status quo* que o explora e o exclui. Visão que também alça voo para as telas dos cinemas brasileiros em 2009, por meio da adaptação do cineasta João Daniel Tikhomiroff (BESOURO, 2009).

A obra filmica apresenta deslumbrante fotografia e privilegia a coreografia das cenas de luta. O elenco é composto por atores iniciantes, o que permite ao espectador não criar imagens pré-estabelecidas pelas representações de atores veteranos e, por isso mesmo, já marcados por determinados trabalhos. É aí que o Besouro Mangangá ganha espaço e pousa na frente dos cinéfilos, convidando-os a voar com ele pela sua trajetória de luta, amor e morte.

O cinema, arte do movimento, tem estabelecido com os espectadores uma relação cada vez mais de diálogo, de interação. Há uma preocupação, por parte da indústria cinematográfica, em propiciar discussões político-sociais, visibilizar enredos e não somente divertir, mas, por meio da dinâmica do filme, questionar uma visão do mundo.

¹³ É uma vareta de madeira de aproximadamente 40cm, com uma extremidade um pouco mais grossa. Normalmente, é feita de biriba ou bambu (OS INSTRUMENTOS..., 2011).

¹⁴ É um instrumento em forma de pequena cesta de vime com alça, usado como chocalho pelo tocador de berimbau, que segura a peça com a mão direita, juntamente com a vaqueta, executando o toque e marcando o ritmo (OS INSTRUMENTOS..., 2011).



A película *Besouro* se apropria do livro de Marco Carvalho (2009) e joga Manoel Henrique ao ar, para que ele voe até a grande tela, a outras atmosferas nunca percorridas pelo capoeirista que gravou seu nome na história e no cinema. A respeito das discussões de etnia, há críticas à obra fílmica pelo fato de não priorizar uma discussão de classe em prol de uma linguagem hollywoodiana, centrada no romance dos protagonistas e na luta individual de Besouro, enfraquecendo a coletividade. Há ainda restrições ao perfil criado do protagonista, transformando-o na figura do herói clássico do cinema americano.

Com evidente apelo comercial, o enredo fílmico distancia-se de um discurso panfletário, o que poderia, de alguma forma, diminuir seu caráter estético. Dessa forma, *Besouro* faz suas escolhas: a visibilização de um herói negro, cujo modelo fora apagado da história oficial ao longo dos tempos. No panteão das grandes figuras, não subsistem personagens negros, advindos das classes subalternizadas. O capoeirista é, pois, aquele que reivindica seu espaço, quando servirá de exemplo para os seus. Aí está o direcionamento tomado pelo roteirista, reforçando os dois momentos da vida de Besouro: o primeiro, em que o homem é forjado herói, e o segundo, em que o herói se transforma em mito.

A película possui cenas de evidente beleza plástica, com destaque para o jogo amoroso entre Besouro e Dinorá – numa luta em que os corpos dos amantes recebem como recompensa a concretização do amor –, bem como para a composição dos Orixás de forma que foge ao usualmente retratado pelas mídias.

Mas há que se ressaltar a alternância de momentos líricos com cenas mornas, em que se espera a reação de um herói que sempre foge do combate direto ou de uma comunidade negra alheia à luta deste. O anticlímax do filme chama atenção do público para um enredo criado a partir do modelo que gera uma expectativa



pela catarse do herói, o que não ocorre como nos filmes americanos centrados em tal figura, de que parece que a obra de Tikhomiroff não consegue se desvencilhar.

Não há um epílogo: ao contrário, a obra fílmica tem sua narrativa deslocada para o romance entre o casal protagonista. Ironicamente, o enlace amoroso enfraquece Besouro enquanto representante de um grupo oprimido e transforma sua luta de classe numa luta pessoal – logo, egoísta – pela conquista da amada.

Ainda assim, *Besouro*, o filme, é uma tentativa válida de visibilizar a história de um membro da resistência negra. Desse modo, a narrativa do capoeirista não se extingue ao final do livro, não se finda com o fim da película. Em cada roda de capoeira, o Cordão de Ouro continua a voar, permanece pairando em cada mente, nos corpos negros que transpiram uma identidade própria, uma resistência que se renova.

No passado, a ginga do corpo de Besouro fazia do afrodescendente um ser com orgulho de sua origem. Na contemporaneidade, o bailar de seus golpes ainda simboliza a permanência de um povo que resiste às adversidades, mas não só isso: luta por reconhecimento e respeito. Assim, o capoeirista sai das ruas de Santo Amaro da Purificação para povoar de vez o imaginário coletivo. Cordão de Ouro, ao morrer, renasce agora não mais como Manoel Henrique, mas como Besouro, o mito.

REFERÊNCIAS

BESOURO. Direção: João Daniel Tikhomiroff. Roteiro: Patrícia Andrade. Intérpretes: Ailton Carmo; Jéssica Barbosa; Anderson Santos e outros. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2009. 1 bobina cinematográfica (95 min.), son., color.



BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CARVALHO, Marco. *Feijoada no paraíso*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. Tradução Theo Santiago. 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

GARCIA, Ângela; HAAS, Aline Nogueira. *Expressão corporal: aspectos gerais*. Porto Alegre: EdUPUCRS, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

MAGALHÃES, Filipe. Mangangás (hymenopteros: apídeos). *Bio do Dia*, [S.l.], 22 abr. 2010. Disponível em: <<http://bit.ly/2m0fQME>>. Acesso em: 22 jul. 2010.

MOURÃO, Marcos Santos. *Capoeira*. São Paulo: Odysseus, 2008.

OLIVEIRA, Ricardo. *Mestre Tucano Preto*. São Paulo: Dendê Maruô Centro Integrado de Capoeira, [196-?]. 1 CD.

OS INSTRUMENTOS da capoeira. *Capoeira Ocec*, Itapeperica da Serra, 28 jul. 2011. Disponível em: <<http://bit.ly/2N9agaB>>. Acesso em: 13 set. 2018.

ONG, Walter Jackson. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Papyrus, 1998.

MEMÓRIA NA (RE)CONSTITUIÇÃO DO PERFIL IDENTITÁRIO DE VAQUEIROS

Maria de Fátima Rocha Medina
Maria Aparecida da Rocha Medina
Joanna de Azambuja Picoli

“Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto.
Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram.
Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê,
de se remexerem dos lugares.
O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não.”

(João Guimarães Rosa, 1982, p. 142)

Não é tarefa fácil tratar sobre a (re)constituição de vaqueiros de décadas passadas, sobretudo porque o informante principal do estudo de caso é nosso pai. O lugar social que ele ocupou nas grandes fazendas de gado, no Vale do Pampã/MG, também fomos obrigadas a ocupar como filhas, embora em período mais curto. Foram necessários muitos esforços e negações para rompermos os laços duramente prefixados, cuja vitória parcial nos permite, inclusive, escrever este texto. E ao fazê-lo temos a oportunidade de compreender melhor a força que tem a palavra, sobretudo quando concretizada em lugar de destaque, como faziam os fazendeiros,



por muitos denominados coronéis, do alto do seu poder, no interior do Brasil, onde havia apenas duas classes sociais: a muito baixa e a muito alta. Nesse contexto econômico e social cresceu nosso pai, Valdomiro Francisco Medina, que chegou ao Vale do Pampã na década de 1930 com o objetivo de sobreviver. Ainda que patrões e empregados fossem igualmente forasteiros no lugar, pelo atrativo de terra fértil por explorar, os trabalhadores eram jovens inexperientes, pobres, negros e analfabetos. Além disso, eram responsáveis e tinham boa índole. Tais peculiaridades os tornaram fiéis ao “outro”, o patrão, seja por medo de provocar algum enfrentamento, seja porque tinham palavra da qual se orgulhavam. Os fazendeiros lucravam com isso, uma vez que não havia qualquer tipo de legislação a cumprir no que diz respeito a menores trabalhadores, carga horária, férias, descanso semanal, insalubridade, uso de equipamentos adequados ou qualquer outro. E por serem raros (e caros) os especialistas, os vaqueiros precisavam dar conta de tarefas que, na atualidade, são atribuídas a profissionais graduados, como o faz o médico veterinário, por exemplo, ao reconhecer doenças que acometem o gado e tratá-las corretamente.

No entanto, esses aspectos não pareciam nítidos no lugar e no tempo em que o informante vivia. Após várias décadas, ao mirar o passado, o vaqueiro se vê como “outro” de si próprio e, por meio da memória e do excedente de visão, reconhece as circunstâncias e como se constituiu em termos identitários. O fazendeiro foi o principal “outro” para o vaqueiro tomar consciência de sua identidade de alguém destinado a sofrer e obedecer. O excedente de visão, ou seja, a capacidade de ver com mais largueza o vaqueiro de outrora, por meio da memória, é a única riqueza, imaterial, desse trabalhador.

Na construção teórica, ao destacar o sujeito, Bakhtin defende que a formação da identidade ocorre nas relações sociais entre o “eu” e o “outro”, em interação verbal e de forma dialógica,



constituídos e constituintes do meio social, imersos na cultura. O autor defende a linguagem como elemento central na constituição do sujeito essencialmente histórico e social, “pois a palavra é o modo mais puro e sensível de relação social” (BAKHTIN, 1999, p. 36) e está presente em todas as etapas do processo de formação identitária. Então, o discurso interior e a consciência são resultados de criação coletiva. “Todo o verbal no comportamento do homem de maneira nenhuma pode ser creditado a um sujeito singular tomado isoladamente, pois não pertence a ele, mas sim ao seu grupo social”. (BAKHTIN, 2004, p. 86). Ou seja, o eu é o que o outro não é. Conforme esclarece Amorim (2008, p. 105), “há sempre no mínimo dois que não se misturam, que não se fusionam: dois olhares, o que em outros textos de Bakhtin irá corresponder a duas vozes (no mínimo)”. Isso evidencia a relevância do outro na constituição identitária do ser humano. O eu precisa encarar o outro e, segundo o autor, essa não é uma tarefa passiva. Ponzio (2009, p. 23), ao tratar sobre a teoria bakhtiniana, afirma que “o outro impõe sua alteridade irredutível sobre o eu, independentemente deste último. Ao contrário, é o eu que se constitui e tem que abrir caminho em um espaço que já pertence a outros”. Então, envolve também a relação entre o que o eu é para o outro.

A palavra “ideologicamente saturada” procede de um falante e se dirige a outro, em contexto social, geográfico e histórico, no qual ocorrem encontros, confrontos e negociações que constituem o processo de formação da consciência do sujeito. Bakhtin (2003) afirma que ninguém é o Adão da primeira palavra, pois a pessoa nasce em determinada sociedade a qual já produz e possui discursos convencionados socialmente. Desde a tenra infância, a criança recebe estímulos externos do meio em que nasceu, os quais contribuem para que ela tome consciência de si mesma pelos olhos do outro e demarque fronteiras identitárias. Assim, quanto maior



consciência das diferenças em relação ao outro, por meio das relações sociais, mais o sujeito se percebe como alguém singular no mundo.

A criança começa a ver-se pela primeira vez pelos olhos da mãe [...]. Dos lábios da mãe e de pessoas íntimas a criança recebe todas as definições iniciais de si mesma. Dos lábios delas, no tom volitivo-emocional do seu amor, a criança ouve e começa a reconhecer seu *nome*, a denominação de todos os elementos relacionados ao seu corpo e às vivências e estados interiores; são palavras de pessoa que ama as primeiras palavras sobre ela, as mais autorizadas, que pela primeira vez lhe determinam de fora a personalidade e vão ao encontro da sua própria e obscura autossensação interior, dando-lhe forma e nome em que pela primeira vez ela toma consciência de si e se localiza como *algo*. (BAKHTIN, 2003, p. 46, grifos do autor).

De acordo com o excerto, pais e pessoas do círculo mais próximo da criança fazem, inicialmente, o que terá continuidade em outras esferas. A consciência aumenta na medida em que o sujeito se expõe e se constrói, como no âmbito profissional. A pessoa é aquilo que sabe fazer, o que está ligado aos conhecimentos. É também o que consegue socializar em termos de identidade discursiva, nos caminhos pelos quais e com quem trilha, de acordo com situações, contextos e realizações da vida em constante movimento. No contato com inúmeros outros e, de certo modo, já “moldado” pelos discursos da sociedade em determinada época, o sujeito se vê na arena das vozes, no dialogismo. Inserido no espaço de e pelas enunciações, no cotidiano ele vai se situando entre as diferenças. A identidade é essa tomada de consciência de si mesmo. Bakhtin (2004, p. 87) afirma:



Ao tomar consciência de mim mesmo, eu tento olhar para mim pelos olhos de outra pessoa, de outro representante do meu grupo social, da minha classe, de que ela é reflexo e especificação em todos os seus momentos essenciais, basilares. Aí estão as raízes objetivas até mesmo das reações verbalizadas mais pessoalmente íntimas.

A constituição identitária social e discursiva é resultado do contato com o outro, sem ser igual a ele, por isso a identidade é marcada pelas diferenças. Ao posicionar-se frente ao outro e reagir ao enunciado alheio a partir do seu ponto de vista que é único, o sujeito revela seu ser responsivo. O grau de consciência interior pode ser mais ou menos acabado de acordo com a postura e o envolvimento do indivíduo nos contextos externo e social em que as enunciações revelam distintos pontos de vista que se complementam ou se refutam. Na relação entre falantes, ao mesmo tempo promove determinada solidez ao sujeito que se vê distinto do outro, mas também o torna inacabado – portanto, com capacidade de se reinventar. O amadurecimento, a consciência de si mesmo como sujeito ocorre na arena das vozes, no âmbito social, por meio de manifestações discursivas.

Assim, o indivíduo constitui sua identidade enquanto forma seu discurso interior com base em um auditório social próprio e bem-estabelecido. O contexto político-social e histórico-cultural em que a pessoa vive é fundamental na formação identitária. A interação verbal se concretiza por meio da enunciação – a qual, por mais corriqueira que seja, tem caráter ideológico e é dita por um locutor que se dirige a um interlocutor em situação imediata e com entonação exigida pelas condições do contexto em questão. Isso significa que o falante tem à sua disposição infinitas possibilidades



verbais que a língua oferece, mas cabe a ele tomar a decisão diante da necessidade e da realidade enunciativa.

As visões de mundo dependem de diversos lugares sociais que o sujeito ocupa, de acordo com seus valores axiológicos, ainda que seja em uma mesma comunidade – por isso a relação com o outro nem sempre é pacífica. Ao contrário, a palavra habita um campo de forças geralmente oposto, ligado a várias esferas da atividade humana. Nele, o sujeito se manifesta na língua que, como sistema, é uma espécie de mediadora de enunciados pelos quais, de acordo com as circunstâncias, contextos e, sobretudo, com o lugar que ocupa, a pessoa pode ser aceita, manipulada ou rechaçada. Como participante de determinada identidade social, o falante se insere em distintos discursos os quais ele pode manter ou provocar mudanças, enquanto constrói fronteiras simbólicas entre o eu e o outro. Há, também, situações que submetem o sujeito a falar ou negar, ou mesmo a parecer invisível quando não tem respeitada a função que ocupa socialmente. Fica claro que, ao revelar a identidade por meio de enunciações, o sujeito demonstra o nível de reprodução e assimilação do discurso de outrem, como também a capacidade de reformular ou mesmo de refutar a palavra alheia. E ainda pode revelar até que ponto sua palavra é legitimada ou não na comunidade em que vive.

Dois aspectos são significativos na teoria da expressão. O primeiro é que, no contexto imediato da enunciação, o ato de manifestação verbal corresponde quase sempre à mesma intensidade, estilo e sutilezas do pensamento da atividade mental do falante.

O locutor tem consciência social, por isso o que ele expressa é fruto da sua interação com outrem enquanto construção da própria trajetória de vida. Se é a realidade que determina as entonações ou estratégias discursivas a serem utilizadas em situação dialógica,



é porque elas são convencionadas socialmente, e o indivíduo as conhece diante dos ouvintes.

O segundo aspecto diz respeito aos enunciados do falante. O grau de consciência social que o sujeito tem em termos de discurso interior e experiência mental determina as escolhas diante da circunstância e do interlocutor em cada ato de enunciação – por exemplo, em conversa no âmbito familiar ou no local de trabalho. O sujeito consegue expressar em discurso externo somente o que ele organizou como discurso mental.

Sobre interação com o outro, Bakhtin (1999, p. 115) fala da existência da “[...] atividade mental do eu e atividade mental do nós, dentro dos quais se realiza a tomada de consciência e a elaboração ideológica”. A primeira caracteriza-se por ter caráter primitivo, uma vez que o discurso externo e, conseqüentemente, o discurso interno não apontam orientação social. Geralmente é o indivíduo que, isolado, não determina caráter ideológico no discurso externo nem demonstra ter consciência das interações sociais, pois não consegue inserir-se em algum grupo. Assim, a entonação da atividade mental não é significativa, por isso a pessoa pode ser facilmente manipulada pelo sentimento de submissão e, diante de um direito constitucional, por exemplo, fará uma reivindicação individual ou ficará resignada, com sentimento de vergonha ou de fatalismo. Isso significa que dificilmente terá possibilidade de promover mudanças na realidade.

Já a atividade mental do “nós” permite diferentes tipos de modelagem ideológica, porque o indivíduo, além de enraizado, é organizado socialmente. Ele tem consciência da importância das trocas discursivas, das contribuições das vozes de outrem, da réplica dos discursos e da constituição da própria singularidade. Então, a atividade mental, fruto da organização social, demonstrará um grau de consciência muito mais elaborado e ativo. “Em conseqüência, todo



o itinerário que leva da atividade mental (o ‘conteúdo a exprimir’) à sua objetivação externa (‘a enunciação’) situa-se completamente em território social”. (BAKHTIN, 1999, p. 117).

A consciência formada em efervescente contexto social possibilita o sujeito demarcar sua fronteira identitária. Esta é mais nítida a partir do excedente de visão, pois quem está de fora, em tempo e de ponto de vista distintos, consegue ver melhor o outro, suas peculiaridades e individualidades. Bakhtin (2003, p. 21, grifos do autor) afirma que:

Esse *excedente* da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse – *excedente* sempre presente em face de qualquer outro indivíduo – é condicionado pela singularidade e pela insubstituíbilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim.

Então, da posição exterior, com olhares exotópicos, é possível enxergar o outro com mais nitidez e completude a partir de valores, lugar e tempo distintos dos dele e completá-lo como sujeito. Ao deslocar-se para fora, o outro é capaz de ver de maneira mais completa, com o excedente de visão, o que a própria pessoa não consegue ver de si mesma, assim como o pano de fundo no qual ela está.

Neste trabalho, ao falar na atualidade e em lugar distinto da fazenda de outrora, o informante Valdomiro Francisco Medina, vaqueiro, revelou realidades sobre sua constituição, ainda menino, até o auge da profissão, que somente já idoso conseguiu enxergar. O tempo, as experiências e o *status* de aposentado permitiram ao informante visitar o vaqueiro do passado como se fosse o seu “outro”. Isso, graças ao excedente de visão do-outro-si-mesmo e à memória que, embora com fissuras, escolhas e esquecimentos,



permitiram trazer à tona o passado recriado e com novas percepções ao apontar aspectos que apenas no presente ele vê, compreende e manifesta.

A MIRADA DO VAQUEIRO PELO EXCEDENTE DE VISÃO

O vaqueiro pertence à cultura brasileira desde a época colonial, embora o ofício dessa profissão tenha sido legitimado apenas em 15 de outubro de 2013, com a aprovação da Lei nº 12.870 (BRASIL, 2013). Quando iniciou a criação de gado no Nordeste, ele foi um dos responsáveis pela interiorização do país. Nas pegadas das reses, tocou rebanhos bovinos em direção oposta aos canaviais espalhados pelo litoral. Pelo menos até meados do século XX é difícil dimensionar os sofrimentos, as dificuldades e os desafios encarados por esse profissional.

A ocupação do Vale do Pampã coincidiu com a expansão geográfica e o aumento da pecuária no Brasil, após a percepção de que o gado era mais rentável do que a agricultura, pois precisava de reduzido número de trabalhadores para lidar com as reses criadas soltas em extensas fazendas e pelo fato de serem desnecessários cuidados com a terra. As populações que chegaram ao local foram, gradativamente, desmatando a área, inicialmente muito fértil, para a plantação de roças de toco e árvores frutíferas para sobrevivência. O rio Pampã, com abundância de água, construiu belas paisagens cênicas próximas ao leito em que se estabeleceram algumas cidades e muitas sedes de fazendas. Estas foram se agigantando com o desmatamento e ocupando-se com gado.

As novas terras do Pampã viram aumentar, especialmente a partir dos anos 1930, as fazendas e as propriedades camponesas que produziam mantimentos,



algum café e cada vez mais bovinos. Do modo tradicional trazido do Médio Jequitinhonha, na base do sistema de rodízio e do pasto aberto a fogo e machado. (NUNES; MARTINS, 2009, p. 10).

Ao se transformar em respeitável criador de gado, o vale exigiu a presença de vaqueiros. Assim, inúmeras crianças que lá chegaram na época da colonização local se tornaram cuidadoras de gado. E entre reses, cavalos, intempéries, desafios e aboios, como também em contato diário com os fazendeiros, os vaqueiros constituíram sua identidade.

Nosso pai e outros informantes da pesquisa sobre repertório de vaqueiro do Vale do Pampã/MG formaram seu caráter identitário nesse contexto. Muitos iniciaram a profissão ainda na infância e outros, na adolescência, período da vida em que eles deveriam estudar. Mas pelo abandono da zona rural no Brasil da época, não restava alternativa senão trabalhar, ainda que os menores não tivessem formação profissional. Essa situação os obrigava a aceitar qualquer tipo de serviço, como ajudantes, até aprenderem o ofício com os mais velhos. As famílias, muito pobres e exploradas pelos patrões, exigiam que todos os membros trabalhassem para a sobrevivência.

No ofício de vaqueiro, o patrão passou a ser o principal “outro” na constituição identitária desse trabalhador. O fazendeiro tinha grandes posses, como várias fazendas de gado, casas na cidade, automóveis e dinheiro no banco, além de nível de escolaridade. Pelo menos a maioria dos membros da família estudava. Tinha “orientação social sólida e afirmada [...] pelo status social, cuja confiança vem do exterior” e que Bakhtin (1999, p. 12) denomina “personalidade individualista, burguesa”. Inúmeros proprietários do Vale do Pampã, embora também migrantes, se consideraram donos da



terra, do mundo e das pessoas. Eles já possuíam discurso ideológico consolidado em relação ao analfabeto, pobre, negro e vaqueiro/peão que era o seu “outro” naquele tempo de profunda desigualdade econômica e social, muito maior na zona rural, na qual se concentrava a população brasileira. Por isso, o que eles ordenavam deveria ser cumprido, conforme o seguinte trecho:

Aí R.L. foi lá em São Pedro pedir pra mim vim morar aqui mais ele. [...] R.L.: “Amanhã de madrugada pega o cavalo pra mim ali, naquela manga, e tal”. Eu levantei de madrugada, fui pra lá, peguei o cavalo, cheguei e marrei num morão. Eu não aguentava jogar a cela (porque tinha apenas 8 anos). Ele chegou, jogou a cela [...]. Ele montou e falou: “Monta aqui”; eu montei na garupa. [...] Lá, ele tava com uma turma de trabalhador, roçando, medindo a fazenda. Nós chegamo lá de manhã cedinho. Me deram uma lata d’água cheia pra carregar pro povo. Eu quase não aguentava. Uma lata d’água cheinha na cabeça dentro do mato, dentro do cipoeiro mais eles. O dia todo. (Valdomiro Francisco Medina, 2013, informação verbal).

Nesse trecho, o ancião, distante geográfica e temporalmente, deparou, após oito décadas, com o pequeno garoto que foi empregado a um fazendeiro do vale do Pampã. Longe do pai e dos irmãos (a mãe já havia falecido), no meio de pessoas adultas e desconhecidas, evidentemente não havia alternativa senão cumprir a ordem de R. L., que possuía a palavra, legitimada pelo lugar social de senhor rico que ocupava. Era também, pelo empréstimo realizado, espécie de dono do menino.

Os informantes, antes de se tornarem vaqueiros, foram ajudantes, ou melhor, espécie de aprendizes que executavam enorme quantidade de tarefas, como varrer o terreiro, pegar água no rio, lavar recipientes usados para transportar leite, pegar animal no pasto etc. Era uma rotina extremamente cansativa e ininterrupta. No trecho a seguir, ao reencontrar um amigo do passado, nosso



pai recordou, por exemplo, que quando ainda era muito pequeno foi arrancar mandioca em uma roça distante. Vale prestar atenção na ficcionalização da narrativa em que, a partir do excedente de visão, ele cita o nome de várias fazendas pelas quais passou, a fim de enfatizar que o local era de fato muito longe para uma criança ir sozinha. E como era muito franzino para o trabalho de adultos, não tinha forças necessárias para colocar as bruacas – bolsas de couro cru – no burro. Mas precisava executar a tarefa, por isso foi necessário encontrar alternativa mais demorada para solucionar o problema, ou seja, ele colocou raiz por raiz para compor a carga. A entonação do relato sugeriu condescendência do idoso em relação àquela criança do passado. Ele atribuiu a Deus a graça de ainda estar vivo, ou seja, de ter conseguido sobreviver a essa e a inúmeras outras situações difíceis.

Parecia com cativo. Você já pensou, moço? Um dia eu fui apanhar mandioca lá na Conquista, na Bahia. Eu, menino, apanhava mandioca lá na Conquista Baiana, lá na Santa Bela, na beira de Alcobaça. Ele, R.L., comprou um mandiocal lá e eu que apanhava essa mandioca. Depois que eu enchia pote d'água, botava na cabeça, lavava vasilha. Quando [...] não estava lá pra lavar vasilha de manhã, era eu que lavava, depois que enchia os potes d'água. Aí juntava a tropa. Aí, oh, eu pegava um burro. Aqueles burrão, fuazado. Eu não aguentava nem jogar a cangaia. Pedia uma pessoa para pôr as cangaias. Pegava [o burro] pelo cabresto, puxava e passava na Santa Maria, passava na Santa Luzia, passava na Amaralina pra ir lá, na Santa Bela, arrancar mandioca. Eu chegava lá na Santa Bela para arrancar essa mandioca. Pra pôr no burro, eu não aguentava bruaca com mandioca. Então, botava a bruaca em riba e ia arrancando a mandioca e jogando dentro das bruacas, de raiz em raiz, porque eu não aguentava apanhar. Eu tô vivo, porque Deus é grande para nós todos. (Valdomiro Francisco Medina, 2013, informação verbal).

Os esforços físicos de uma criança entre 8 e 9 anos que viajava léguas para realizar o trabalho de adulto não sensibilizavam



o fazendeiro. Se houvesse sensibilidade, certamente ele sequer incumbiria tal serviço ao garoto. O velho Valdomiro contou que, nos primeiros contatos com gado, conduzia bezerros ao curral, de madrugada, mesmo em dias de intensas chuvas. Como não havia relógio para se orientar, receoso de perder a hora, ele dormia um pouco e já levantava e se jogava na mata, a pé. Também era o responsável por providenciar lenha para acender o fogo antes do amanhecer. Assim que deixava tudo pronto, corria para o curral.

É possível dizer que o patrão, diante do “outro”, criança, via apenas a força de trabalho que tornaria seu cotidiano mais confortável e mais rico, uma vez que economizava o pagamento de um trabalhador profissional. A ausência de leis de proteção da criança e do adolescente, por exemplo, deixava os senhores livres do compromisso legal e ético de tratar com dignidade os menores a seu serviço. Era um “outro” silenciado pelo peso da voz que comandava. O silêncio do ser indefeso tornava o fazendeiro ainda mais poderoso, enquanto o pequeno trabalhador já começava a entender suas diferenças em relação ao patrão e a resignar-se quanto ao seu lugar, do qual não tinha autoridade para falar nem reivindicar.

O excedente de visão do informante também alcançou a percepção da luta dos vaqueiros que trabalhavam e conseguiam resultados positivos para o patrão em situações extremamente precárias. A falta de equipamentos mínimos para o trabalho, por exemplo, exigia dos profissionais muito mais do que habilidade. Em qualquer época do ano, eles tiravam leite sem calçado e sem apoio para sentarem. No período de chuva, como havia muita lama misturada com fezes e urina das reses no curral, os vaqueiros sofriam com frieira, espécie de micose causada por fungos. A infecção ocorria, sobretudo, nos pés, por falta de calçado – item básico que não era providenciado pelo fazendeiro nem cobrado pelo trabalhador, o qual reconhecia, pelas relações hierárquicas já legitimadas, que



naquele contexto cabia-lhe apenas executar as tarefas a ele destinadas. Uma espécie de fatalismo. O depoimento seguinte revela o sofrimento extremo de nosso pai, com frieira não somente nos pés, como de costume, mas também nas nádegas, na época de chuvas, ao ficar de cócoras por não ter equipamento para se apoiar ao tirar leite. Ele enfatiza as dores que sentia quando pisava na terra seca e cheia de torrões formados pelas pisadas dos animais após o período chuvoso.

Tudo que nós fez, nós só trabaiô com sofrimento. Aquele tirá leite discalço, dentro da lama. Num tinha bota de borracha. Tudo era difícil [...].

Frieira foi comendo meus pés até que eu apanhei frieira na polpa da bunda. Naquele tempo a gente não usava o banquinho. Era calcanhar na polpa da bunda, sentado em riba do calcanhar e aí apanhei frieira. Oh! moço, esse curral que esse gado pisava. Aquela lama entrava no casco e virava espeto. Secava. Era um espeto de roseira. Era assim; espeto. Seco, seco, seco, seco. Furava os pés. Oh! moço, quando eu entrava dentro desse curral, sapato nem nunca viu né. Bota não dava. Quando eu entrava dentro desse trem de madrugada, que eu pisava dentro do curral, eu batia os pés e as mãos. Os pés não aguentavam. Os pés comidos de frieira por baixo já estava na carne, comido o couro. A frieira comia tudo. E eu pisava naqueles espetos. Não aguentava; ficava até sangue no lugar. Sofrimento esse nosso. (Valdomiro Franciso Medina, 2013, informação verbal).

No trecho seguinte, o informante relata como salvou um colega dos chifres de uma vaca brava que defendia o bezerro recém-nascido. Ele também foi agredido pela rês. Mas passado o ocorrido, ambos, com hematomas e dores, continuaram o serviço de tirar a quantidade de leite daquele dia.

E outra vez nós tamo aí tirando leite, tinha J. P., era criado deles aí [...] tinha que panhar uma vaca pra voltar ali pra tirar leite. J. P. veio aqui [sinalizou] eu tô lá na casa de curral e a vacada pariu de



novo junto com o bezerro, aí [sinalizou]. Com pouco tô vendo a vaca em riba de J.P. lá [sinalizou]. Uma pega, outra pega, joga pra ali, outra joga pra ali, em riba de J. P. Eu risquei na lama ali sem nada na mão. Cheguei, tô lá chamano, chamei. Sem nada na mão e J. P. tá debaixo da vaca, esfregando ele. Eu cheguei, bati o chapêu na cabeça da vaca, ela largou J. P., pulou por cima dele e me pegou aqui, ó [mostrou no corpo] e saiu comigo na cabeça, correno. (Valdomiro Francisco Medina, 2013, informação verbal).

Riscos e perigos dentro e fora dos currais eram comuns na labuta do vaqueiro, como encontrar onças:

[...] um dia a onça quase me pega, oh, naquele buqueirão ali [sinalizou para o lugar]. A onça não pegou, porque ela tava com a barriga cheia, tava comendo um boi [risos] e não precisava comer eu não [risos]. Ela me deixou pra outra vez. E agora? (Valdomiro Francisco Medina, 2013, informação verbal).

Cobras de todas as espécies também apareciam com frequência pelo caminho. Tais perigos tornavam-os unidos pela mesma sorte, conforme o relato seguinte:

D. me disse: “Oh, Valdomiro, uma cobra correu atrás de mim, ali, montado. E quase me pega. Uma cobrona danada, naquela ponta de alto, aculá” [sinaliza com a mão em direção ao local]. Aí eu falei: “É a que jogou o bote em mim. Era uma bruta de uma jaracuçu que eu nunca vi”. Quase pega ele, amontado. (Valdomiro Francisco Medina, 2013, informação verbal).

Também era tarefa do vaqueiro viajar com rebanhos por extensas áreas, pois não havia transporte motorizado de gado. Isso corresponde ao conceito elaborado por escritor nordestino:

Ser vaqueiro é ser destemido, corajoso; é ser perseverante, ter paciência e sabedoria. É sua função buscar o gado e encaminhá-lo ao seu destino. O vaqueiro



dá nome ao boi, sabe como tratá-lo e até conversar com ele. (CASCUDO, 2001, p. 718).

As viagens eram oportunidades de convivência com os companheiros e de compartilhar sofrimentos, seja diante de um rio transbordante para atravessar a boiada, seja para reunir o rebanho disperso e arisco no meio do caminho. Ou, ainda, serem surpreendidos por fortes e contínuas chuvas, quando eram obrigados a preparar comida e alimentar-se ao relento, conforme relato seguinte. Vale ressaltar que eles eram parceiros e certamente tomavam consciência da identidade por meio do “outro” do mesmo grupo e da mesma classe social. No entanto, não tinham amadurecimento e consciência da atividade mental do “nós” para se organizar e reivindicar. Preferiam a resignação diante dos fazendeiros, por isso não provocaram mudanças. Apenas na velhice é que nosso pai conseguiu enxergar tantos sofrimentos e exploração no trabalho como vaqueiro. Inclusive, ele repete que a surdez em ambos os ouvidos foi consequência da exposição a constantes chuvas durante o trabalho em campo aberto e nas viagens com gado. Quanto à cegueira, um dos olhos ficou praticamente inutilizado após a perfuração por um talo de taboa que “*quebrou dentro do olho, quando corria atrás de umas vacas em um brejo*”. Não havia médico e o remédio era “*papa de folhas*”, preparada em casa. (Valdomiro Francisco Medina, 2013, informação verbal).

Nossa vida de vaquero foi dura. Nós partia no mundo daqui pra Teóflitoní. Boiada. E era assim. Tinha hora que dava um tempo bom de chuva. Nós sofria, né bicho? Nós sofria mesmo. Num tinha conversa. Nós assava carne no mei do tempo aí, oh. Rodava o gado e assava carne, num era? Tomano chuva e comia ali. E então, como diz, levemo a vida assim muitos ano, nesse batidão. O trem era difícil. (Valdomiro Francisco Medina, 2013, informação verbal).



Segundo Medina e Medina (2017, p. 70),

[...]atualmente, no nordeste de Minas Gerais, com a onda de monoculturas como eucalipto e cana-de-açúcar e de gado para leite e abate, com sofisticadas tecnologias, é quase impossível reconhecer as antigas fazendas surgidas do primeiro desmatamento.

E o velho Valdomiro anda com pequenos passos titubeantes, mas com memória bastante lúcida, e consegue também enxergar, pelo olhar exotópico, que ele atuou de forma competente como vaqueiro.

Vaca tomou minha inteligência. Que minha inteligência foi só pra vaca. Tudo que vaca precisava, eu tava com aquilo na cabeça. É desenganchar, cortar gábarro, vê se tava amojada, vê se tava parida, vê se tava mamando, o bezerro. Essa coisada toda. Não me enganava, não. Não me ENGANAVA. Vaca. Antão, minha inteligência em vez de ser pra estudar, foi pra vaca. (Valdomiro Francisco Medina, 2013, informação verbal).

Enfim, nosso pai se mostrou intrigado como conseguiu sobreviver, apesar da exploração como trabalhador infantil e adulto, nas condições laborais extremamente precárias e apesar dos sofrimentos a que foi submetido. Mas ele resistiu, inclusive para contar. Os fatos, distantes no tempo e no espaço em que ocorreram, são frutos da memória e do excedente de visão que permitiram ao velho vaqueiro reinventar-se no presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para o vaqueiro, as manifestações narrativas funcionaram como momentos de recordação e de consciência identitária. O esforço de visitar o passado, por meio da memória e do excedente de



visão, contribuiu para ele enxergar com mais nitidez os caminhos que trilhou nas extensas fazendas de gado do Vale do Pampã/MG, ao lado de colegas de trabalho e diante de patrões. Ao recordar, há nostalgia em relação ao lugar que ele ajudou a cuidar e prosperar para usufruto dos fazendeiros. Tudo isso nos permitiu conhecer aspectos da nossa cultura que são mascarados, por exemplo, de que o vaqueiro era “como se fosse da família”. Por meio do olhar exotópico, o idoso enxergou mais daquilo que um dia foi rotina na vida dele e o constituiu vaqueiro, e o faz, por meio da narrativa, escapar do esquecimento.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 95-114.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Freudismo*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BRASIL. Lei nº 12.870, de 15 de outubro de 2013. Dispõe sobre o serviço da atividade profissional de vaqueiro. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 16 out. 2013. Disponível em: <<http://bit.ly/2N7LKSC>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. São Paulo: Global, 2001.



MEDINA, Maria de Fátima Rocha; MEDINA, Maria Aparecida da Rocha. Aboio: poesia e canto no compasso do gado. *Miscelânea*, Assis, v. 21, p. 51-72, jan./jun. 2017.

NUNES, Marcos Antônio; MARTINS, Marcos Lobato. O povo saía quando o recurso era pouco: migrações rurais do médio Jequitinhonha para o Vale do Pampã na primeira metade do século XX. In: SEMINÁRIO VISÕES DO VALE, 4., 2009, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2009.

PONZIO, Augusto. *A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea*. Tradução Valdemir Miotelo et al. São Paulo: Contexto, 2009.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

DE UMA VOZ QUE ECOA REGRESSOS: TRADIÇÃO E ORALIDADE EM O QUENTE ACONCHEGO DA MÃE NEGRA, DE SÉRGIO VEIGA

Mauren Pavão Przybylski

Meu primeiro contato com a narrativa de Sérgio Veiga deu-se em fins de 2012, em uma livraria lisboeta, quando flanava em busca de algo que nem eu mesma sabia o que era. Naquele movimento dos olhos em direção ao tudo e ao nada, deparei com o livro, que por um tempo estagnou-me. A escrita poética, rebuscada, demonstrando a já conhecida capacidade dos genuínos contadores de histórias em dialogar com seus leitores foi o que também me seduziu. Mas, por razões aqui não tão importantes e pelos atropelos do dia a dia, a obra ficou por um tempo parada em uma estante – era a certeza de se estar lidando com um livro daqueles que quando a leitura começa, não se para até que se veja o fim... ou os começos, as possibilidades que ela semeia: novas ideias, novos mundos que trabalham velozmente na mente e pedem para, de alguma forma, serem externados.

Este texto surge da leitura, da inquietação de se apresentar uma nova África, de se quebrar o olhar colonialista e se ampliar



as possibilidades surgidas com os regressos – e de que forma esses regressos carregam tradições, mitos, pensamentos, todos eles passados por uma ciência não vista como tal: a oralidade.

Na primeira reflexão a ser feita – para mim, o “Primeiro caminho: a história de Moçambique” –, procurarei discorrer sobre a guerra e os movimentos de libertação. Em se tratando de um país jovem, é (quase) impossível pensar no que quer que seja sem enfatizar o contexto histórico. E ele explica, em muito, os motivos e os pontos de partida, pensando nas escritas dos autores africanos de língua portuguesa como um todo.

Ao destacar os autores, aproximo-me do meu “Segundo caminho: conhecendo Sérgio Veiga”, escritor de pouca visibilidade em nosso país. O fato de se apresentar o autor depois do contexto é proposital, uma vez que a escrita tanto dele quanto de muitos autores africanos é impulsionada pela guerra e pelas lutas por independência que serão explicitadas no primeiro caminho.

Meu terceiro caminho, por sua vez, entrará na breve apresentação da obra e estará diretamente ligado ao quarto, que procurará dar conta, a partir de elementos da obra, das questões de tradição e oralidade na escrita de Veiga.

Finalmente, em “A guisa de conclusão: os (possíveis) encontrados no percurso”, procurarei apresentar minhas conclusões e/ou as possibilidades de leitura que o texto ainda permite.

PRIMEIRO CAMINHO: A HISTÓRIA DE MOÇAMBIQUE

Quando se pensa nas literaturas africanas de língua portuguesa, não é possível refleti-las sem referir-se a Portugal e seu papel de colonizador. Por muito tempo, vários países do continente



africano foram dependentes econômica, social e politicamente do país europeu.

Malyn Newitt, em seu *História de Moçambique*, dedica um capítulo à guerra de libertação e outro ao pós-guerra. No primeiro, de início, situa o ceticismo pelo qual os portugueses viam o começo da descolonização em África.

O começo da descolonização em África era visto por Portugal com algum ceticismo. Sustentava publicamente que esta questão era irrelevante, pois as colônias africanas faziam parte da metrópole. Pragmaticamente, os definidores de políticas [...] observavam e tentavam retirar lições das ações de outras potências coloniais – os franceses e os americanos na Indo-China e Argélia, os ingleses no Quênia e na Malásia. As lições não apontavam inequivocamente numa direção. (NEWITT, 1995, p. 447).

David Chanaiwa, no oitavo volume de *História geral da África*, destaca a influência que os portugueses ainda exerceram sobre Moçambique, mesmo depois da independência, pelo simples desejo de que o país não se libertasse por completo. Diz o autor:

Em Moçambique, o pós-guerra foi marcado por uma enérgica política dos portugueses, visando transformar este território em colônia de povoamento, à imagem da África do Sul e da Rodésia do Sul. Portugal não tinha, de forma alguma, a intenção de um dia conceder a independência às suas colônias e buscava integrá-las em uma complexa relação com a metrópole. Este país colonizador expandiu o mito de uma nova missão civilizadora, apresentando-se como um Estado unitário, universal e não colonial, cabendo a Moçambique permanecer na condição de província e, aos africanos, o estatuto de cidadãos portugueses. (CHANAIWA, 2010, p. 314).



Ou seja, a ideia que Portugal queria passar era bem distante de seus objetivos primeiros. Se por um lado os portugueses davam a entender que sua estada em Moçambique era uma ação humanitária, civilizadora, com o intuito tão somente de assistir àqueles que precisavam, por outro, o que de fato queriam é que o país se visse como uma província que dependia diretamente de Portugal e embestia-se em sua cultura. É o espírito do colonizador, que vem para moldar e adequar, jamais para trocar.

Chanaiwa (2010) ainda dá destaque à criação dos primeiros partidos políticos que, posteriormente, darão lugar à Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo):

Os primeiros partidos moçambicanos foram a União Democrática Nacional de Moçambique (UDENAMO), dirigida por Adelino Gwambe e criada em 1960, na cidade de Salisbury (Harare), e a União Nacionalista Africana de Moçambique (MANU), fundada em 1961, na cidade de Mombasa (Quênia), e liderada por C. Mahal. Em junho de 1962, estes dois partidos fundiram-se para formar a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), sob a direção do Doutor Eduardo Chivanbo Mondlane. Após o banimento do CNA e do PAC, na África do Sul e, da ZAPU e da ZANU, na Rodésia, a formação destes partidos e dos seus homólogos em Angola marcaram a passagem do nacionalismo, dito “ortodoxo”, em direção a movimentos de libertação, nos quais a luta armada foi substituída pela ação militante. (CHANAIWA, 2010, p. 315-316).

Newitt (1995), ao falar sobre a Guerra da Libertação, também dá destaque à Frelimo e sua formação.

Quando a FRELIMO se formou não existia um acordo entre seus membros constituintes de que iria enveredar pela instituição armada, e muitos dentro



do partido queriam uma campanha política e evitar o conflito armado. Existiam profundas divisões, mesmo entre aqueles que acreditavam que a guerra era inevitável, a respeito das táticas a adotar, pretendendo alguns uma insurreição urbana que se revelara tão extraordinária na Argélia, outros uma rebelião popular, proporcionando a campanha de guerrilha a maior hipótese de êxito. [...]

Temendo que, como em Angola, a insurreição pudesse eclodir a qualquer momento, a FRELIMO decidiu lançar a sua própria campanha. Assim sucedeu em 25 de setembro de 1964, atacando a base de Chai do norte de Moçambique, ao mesmo tempo que emitia uma proclamação e um apelo às armas. A FRELIMO desencadeou as operações com 250 combatentes treinados. (NEWITT, 1995, p. 451-452).

Os anos de 1960 e 1970 foram um marco na história de Moçambique, dado o fato de os africanos em geral conhecerem a derrota do liberalismo e do nacionalismo ortodoxo, além da impotência da ação militante diante do poder e a intransigência dos colonos. Tendo tido uma frustrada independência, passa-se a compreender que ela só aconteceria de fato se junto viessem a independência econômica e a cultural. Todavia, ainda dependia de Portugal nesses quesitos, tornando-se, assim, independente apenas teoricamente.

Desse contexto surgem os movimentos de libertação que queriam uma emancipação ideológica, social, política e total.

Os movimentos de libertação reivindicavam, portanto, uma ideologia global, emancipacionista, cujos principais elementos eram:

– a rejeição absoluta do imperialismo, do colonialismo, do racismo e do capitalismo, bem como a sua



indefectível ligação com os princípios da autodeterminação, do pan-africanismo, do não alinhamento e dos direitos fundamentais da pessoa humana;

– relações privilegiadas com o proletariado urbano, com a massa camponesa e com os intelectuais progressistas, considerados como a ponta de lança revolucionária do processo de libertação;

– a adoção das teses do socialismo científico marxista-leninista, em matéria de produção, de distribuição, de consumo e de relações sociais;

– a recusa em inscreverem-se no quadro das relações de dependência ou de subordinação com outros países e o fortalecimento da solidariedade com os outros movimentos de libertação e com os outros povos oprimidos do mundo. (NEWITT, 1995, p. 451-452).

Quanto à luta armada, ela começou por volta de 1964. As colônias portuguesas, por seu lado, foram as que preconizaram as primeiras vitórias; em Moçambique, a Frelimo conquistou os distritos setentrionais de Tete, Niassa e Cabo Delgado. Quanto aos portugueses, sua resposta veio a partir de métodos brutais: torturas, massacres, deportações, assassinatos. Foi assim que o doutor Mondlane foi assassinado, em fevereiro de 1969. Ele foi substituído por Samora Machel. Mesmo ganhando o apoio dos governos ocidentais, as guerras coloniais passaram a ser um fardo que Portugal já não conseguia carregar; o orçamento estava por demais comprometido e, enquanto o exército era a favor da continuidade da guerra, a opinião pública já não se importava para com o fato. Outrossim, a guerra de libertação trazia aos portugueses uma autocrítica com a qual eles não queriam ou não estavam preparados para lidar. Colocar-se como colonizador era, também, ver-se como



colonizado face à ditadura política salazarista e de seu sucessor, Caetano.

Waldir Rampinelli (2014), no resumo de seu artigo “Salazar: uma longa ditadura derrotada pelo colonialismo”, afirma:

A ditadura de António de Oliveira Salazar, que durou trinta e seis anos, foi uma das mais longas da Europa e se baseava no lema saber durar. Para tanto, Salazar controlava com mão de ferro os seus ministros e mantinha Portugal à margem da industrialização, evitando o surgimento da classe operária e consequentemente a luta de classes. Defendia a estratégia de um Portugal horta e pomar da Europa. A manutenção do colonialismo, principalmente o africano, lhe deu forças para levar adiante seu regime fascista, já que tais mercados ultramarinos ajudavam a aliviar a pressão interna lusitana. Foi o próprio colonialismo que o derrotou ao politizar as Forças Armadas. (RAMPINELLI, 2014, p. 119).

A respeito disso, retoma-se Chanaiwa (2010, p. 320), que conclui:

Enquanto os problemas de política interna passavam ao primeiro plano e o custo humano e econômico da guerra apresentava-se de mais em mais pesado, não restava aos portugueses outra escolha senão negociar para colocar um ponto final, o mais rapidamente possível, na dominação colonial. Em 8 de setembro de 1974, eles assinavam, com os movimentos de libertação, os acordos de Lusaka que concediam provisoriamente a autonomia interna a Angola e Moçambique, implantando os mecanismos passíveis de organizar eleições gerais nestes países. Angola e Moçambique, respectivamente dirigidos pelo MPLA e pela FRELIMO, proclamaram a sua independência em 1975.



Assim, Moçambique passa a viver administrando os problemas e as precariedades de uma liberdade duramente conquistada.¹ É de todo esse contexto social, político e econômico descrito que Sérgio Veiga faz parte.

SEGUNDO CAMINHO: CONHECENDO SÉRGIO VEIGA

Sérgio Veiga nasceu em Maputo, em 25 de julho de 1953. Começou muito cedo acompanhando seu pai, caçador profissional, nas atividades de safári, o que acabou se tornando sua profissão. Além de ser um dos grandes caçadores moçambicanos é, também, referência na caça submarina. A pesca e o mergulho para registro de imagens subaquáticas estão entre algumas de suas atividades prediletas. O contato com a natureza e a com as pessoas do interior e da costa foram também transpostos para a literatura. Foi operador de vídeo e diretor de documentários sobre meio ambiente e temas humanitários para várias organizações não governamentais. Pintor notável e de sensibilidade apurada, tem exposto suas obras nos mais diversos locais. Participou do livro *Once we were hunters: a journey with Africa's indigenous people*, que foca a interação do meio ambiente com as comunidades de seis países da África Austral e Oriental. *O quente aconchego da mãe negra* é sua primeira obra de ficção publicada em Portugal.

Mia Couto, no prefácio à obra, intitulado como “A voz e a palavra”, define Sérgio Veiga como um exímio contador de histórias.

E foram muitas horas que Sérgio Veiga se sentou e relatou os novos episódios desse tear a que ele chamou de *O quente aconchego da mãe negra*. Aos poucos,

¹ A guerra é uma temática que percorre toda a obra de Sérgio Veiga. Podendo ser considerada como o contexto da narrativa, voltaremos a explicitá-la sempre que se fizer necessário.



Sérgio foi se convertendo numa espécie de meu *griot* particular, e eu via nele essa rara sapiência dos velhos contadores de histórias de Moçambique. Como eles, Sérgio emerge da oralidade. Diferentemente, porém, sua palavra andava à cata da escrita. Com o mesmo instinto de caçador, Sérgio trilhou carreirinhos da sua alma até a palavra surpreender o papel. E surpreendê-lo a si mesmo. Assim, lhe aconteceu este livro, com uma sedução que é comum aos escritores e caçadores. (COUTO, 2012b).

Sobre o *griot*, diz Zuleide Duarte (2012, p. 46):

Guardião da memória, o “Griot” contador de histórias, figura de proa na transmissão oral da tradição africana, é identificado justamente com os mais velhos das comunidades, depositários do saber e da experiência.

Ou seja, a ideia de Duarte coaduna com a de Couto quando do momento em que define Veiga como aquele que é uma espécie de seu “*griot* particular”, que tem a “rara sapiência dos velhos contadores de histórias de Moçambique”. Mia Couto (2012b), no prefácio da obra, ainda destaca o fato de Veiga ter uma produção literária em fase inicial por, além de não se definir como escritor, ser um exímio contador de histórias e emergir da oralidade; ou seja, é do seu contato com os mais velhos que a narrativa vai se construir. E é com as narrativas que apostam na ancestralidade e na tradição oral para se legitimarem que esta reflexão quer dialogar.

TERCEIRO CAMINHO: O QUENTE ACONCHEGO DA MÃE NEGRA – APRESENTAÇÃO

O quente aconchego da mãe negra é um romance que traz em si a voz de um povo, a partir de uma escrita que é o relato de



experiências vividas em primeira pessoa. Segundo sinopse disponível no *site* da livraria Wook (O QUENTE..., 2012), o livro dá conta de relatos arrebatados do mais íntimo da rara sapiência dos velhos contadores de histórias de Moçambique, nascidos das horas em que Sérgio Veiga passou como caçador na savana africana – caçador profissional, o que viu na penumbra das emboscadas, o desenrolar das histórias e o viver das personagens. Veiga é uma delas e emerge de si com uma oralidade pura e genuína. É com o seu instinto de quase predador que constrói nessas páginas o trilho até à sua alma.

Esta apresentação é quase um resumo, não só por ser uma obra recente, mas pela pouca recepção dela ao redor do mundo. Sérgio Veiga não é alguém que se veja como escritor, mas como um caçador submarino, um sujeito que pelo intenso contato com a natureza resolve relatar suas experiências. A tradição oral está em suas veias, é algo que, pela leitura de sua obra, percebe-se possuir caráter de ancestralidade... e é passado de geração em geração.

Mia Couto ainda pontua, na apresentação da narrativa, seu caráter autobiográfico, não só ao destacar os tantos papéis sociais assumidos pelo autor, mas também ao falar da verdadeira personagem do livro.

O principal personagem do livro é, afinal, o próprio autor. Um homem que tem histórias para contar porque as viveu. Ele não fala sobre gente. Ele foi toda essa gente. Homem do mato, dos bichos, da gente camponesa, europeu-africano que cruzou dentro de si as fronteiras, as fugidias identidades da raça, da nacionalidade, da religião. E é desse vagabundear de identidades que, afinal, este livro trata. E é por isso que a voz do livro se antecipa à palavra escrita. (COUTO, 2012b).



A partir disso, torna-se necessário destacar que não é desproposital que o livro seja apresentado por Mia Couto; a relação que os escritores possuem vai para além de uma simples contribuição à introdução da obra, visto que Veiga inspirou a escrita de *A confissão da leoa*, último romance de Mia Couto. O autor inspira-se na experiência vivida por seu amigo caçador em safári na África. Sérgio Veiga, por seu lado, em entrevista concedida à Rita Silva Freire, do *Portal Sapo.pt*, afirma essa inspiração por ele provocada quando, ao ser perguntado se havia inspirado a personagem principal de Mia Couto, responde:

Era eu. Falámos ao telefone e eu disse-lhe: “Olha Mia, houve um ataque de leão, que acabou de matar uma pessoa. Vou atrás dele e espero conseguir caçá-lo”. O Mia disse-me: “Vê lá, toma cuidado”. E eu respondi: “Telefona ao leão e diz-lhe a ele para ter cuidado, porque eu é que o vou matar”. No dia seguinte, quando telefono ao Mia a dizer que já tinha conseguido abater um dos leões, ele perguntou: “Com quem falo? É com o leão ou com o caçador?”. (VEIGA, 2013).

A narrativa divide-se em 24 capítulos, nomeados em números romanos, de I a XXIV.

O primeiro capítulo dá conta de situar o período em que a obra irá se desenrolar – no Moçambique dos anos 1960. Além disso, nos aponta elementos bastante caros às escritas africanas, como tradição, patriarcado, a África selvagem, civilização *versus* barbárie e civilização *versus* colonização. Esse último elemento está ligado ao fato anteriormente citado: o de que Portugal pensava que civilizar era o caminho e, finalmente, é tomado por uma autocrítica com a qual não estava preparada para lidar – aceitando, finalmente, a libertação moçambicana.



Seu tio Afonso tinha vindo para Moçambique no início dos anos 1960, levado pela onda de colonos enviados para o desenvolvimento do vale do Limpopo, numa tentativa de o governo português vir a dificultar a progressão das forças de libertação nacional. (VEIGA, 2012, p. 12).

Percebe-se na narrativa a contextualização do desejo por parte de Portugal de dificultar a progressão das forças de libertação nacional; é um momento de resistência do colonizador, que não quer perder seu domínio sobre o colonizado.

O conceito de civilização, sempre atrelado ao diferente, ao que não está dentro dos padrões estabelecidos, aparece contrastando-se com o de barbárie. Não diretamente, o narrador passa-nos essa ideia, quando afirma:

À janela do convés, Manuel, meio pasmado, percorreu com os olhos a multidão de gente, banda, serpentinatas e todo um clima de festa. África!? Espantado, questionava-se.

Era o reverso da moeda, na terra das florestas e das feras, onde quase se andava nu, estava ali perante si implantada aquela *contrastante civilização*. (VEIGA, 2012, p. 14, grifo nosso).

Ao falar numa “contrastante civilização”, ligada a uma “terra de florestas e feras, onde quase se andava nu”, dá uma clara ideia de que tudo aquilo que faz parte de outra cultura é quase que autonomamente definido como bárbaro. Essa questão da civilização se fará presente também no segundo capítulo.²

² O texto aborda, igualmente, questões de patriarcado e submissão da mulher; no entanto, este artigo quer refletir sobre questões de tradição ligadas a oralidade, civilização e cultura, sem negar a importância dos estudos feministas e de gênero.



O terceiro capítulo, por sua vez, dará conta de explicitar mais claramente a importância das tradições. Inicia, no entanto, apresentando outra temática bastante recorrente nas escritas africanas: a raça.³

No quinto capítulo é apresentado o personagem principal e que se tornará, a partir do sexto capítulo, o narrador da história: Pedro Moia, filho de Manuel Figueiredo e Teresinha, que vai para a guerra e não volta.

Aliás, precisa-se destacar que no sexto capítulo o narrador irá retomar as questões de guerra logo de início e atribuirá à batalha o motivo do não retorno de Pedro:

Foi a última vez que Manuel Figueiredo e Teresinha viram o filho.

Após o golpe de Estado de 25 de abril em Portugal, *seguiram-se as descolonizações, pondo fim em Moçambique a uma guerra sangrenta de cerca de dez anos entre Portugal e a dita colónia.* Em Moçambique, a notícia foi recebida com alegria pelos naturais e até mesmo por tantos outros estrangeiros. No entanto, não foi do agrado de alguns portugueses, que se sentiram traídos não só pelos seus ideais políticos, mas também pela sua própria pátria, achando que a mesma os tinha abandonado, duma maneira pouco esclarecida e muito precipitada. Tentaram restituir à nação recém-nascida a bandeira portuguesa, erguendo-a em mastros de vento. *E numa tentativa fracassada de golpe de Estado, conduziram o país a uma situação caótica, caracterizada por desordens raciais.*

³ Raça é um conceito deveras importante nas literaturas de língua portuguesa, que demonstra a riqueza da narrativa de Sérgio Veiga, ao apontar todos esses conceitos-chave que a africanidade nos revela. Em determinados momentos poderá ser citado, desde que não sobreponha os aspectos escolhidos para aqui serem aprofundados.



A Frelimo, misturada com o querer de todo um povo ávido por se libertar, reagiu em defesa ao chamamento do sangue. Dessa instabilidade nasceu o oportunismo, a vingança, o roubo, a violência e a destruição. Móveis e imóveis, principalmente em lugares periféricos, foram incendiados, saqueados e centenas de vidas se perderam. (VEIGA, 2012, p. 55, grifo nosso).

Da tentativa fracassada de Portugal em retomar para si o domínio de Moçambique resultou uma guerra sangrenta, que levou à destruição de milhares de moçambicanos, sobretudo daqueles que estavam localizados na periferia. De mortes a saques, de roubos a incêndios, centenas de vidas se perderam. Isso porque, embora houvesse um quase que generalizado apoio à guerra de libertação, alguns ainda eram a favor de que a descolonização não acontecesse. É a falta de união interna, de empatia de ideais como causadora de uma instabilidade que beira à barbárie.

Quanto ao não retorno de Pedro à sua terra natal, ele foi uma consequência de todos os trágicos acontecimentos.

Pedro já não pôde regressar ao seu verdadeiro lar, e ficou a viver definitivamente com os tios. E a sua vida se desenhou paralela ao capítulo da história de um novo Moçambique.

Porque o tio lhe contou da morte do pai, ele chorou inconsolável. Da mãe negra, só o silêncio lhe falou, mas a alma lhe segredou que o coração da mãe ainda batia com o dele.

Tinha um novo lar, uma nova família, as refeições eram a horas, roupa também não lhe faltava.... (VEIGA, 2012, p. 56).



Assim como Moçambique, Pedro teve sua história mudada. Foram tantos acontecimentos que o retorno não era mais possível, não poderia voltar atrás. E, embora a vida estivesse melhor, era difícil conformar-se com a situação atual, com a notícia da perda do pai e, em seguida, da mãe. Pedro passou a viver refugiado em si próprio, em suas lembranças, como se as experiências passadas fossem o único caminho para manter-se de pé.

Deram-lhe horizontes novos, ele não quis olhar. Recusando aceitar o presente, criou um mundo só dele e nele se refugiou. Um mundo artificioso que misturou com recordações do passado. Perdeu o sorriso alegre e a carência constante, que inevitavelmente o acompanhava, o tornou extremamente dócil. Ia e vinha todos os dias de casa à escola e da escola à casa. Cada vez mais perdia o olhar no espaço e, de ombros sempre caídos, parecia agora nunca mais querer levantá-los. (VEIGA, 2012, p. 56).

Mudar de ambiente e não poder voltar atrás remete, também, ao que será claramente trazido no capítulo vinte e um:⁴ a reação face ao colonizador, o não querer mais depender de alguém de fora que dite normas e regras, que acabam por definir o sujeito como bárbaro. Numa conversa entre Padre Vasco e Pedro, até então reconhecido também como Padre,⁵ diz o primeiro:

– Então você acha que o meu trabalho aqui não vale nada? Eu devo ir embora, para quê ensinar a escrever e ler?

⁴ Os capítulos de VII a XX enfocam, sobretudo, as questões de tradição e oralidade, as quais enfatizarei no quarto caminho. Aqui, o objetivo é apresentar a obra correlacionando-a ao momento histórico, já que ele é elemento presente durante todo o decorrer da narrativa.

⁵ Essa questão de Pedro ser tomado por Padre será enfocada no quarto caminho.



– Acho. Quer ensinar português? Para quê? Para que você nos entenda? Porquê não são vocês a aprender a nossa língua? A terra não é nossa? Ensinar-nos a ler e escrever português para quê? Para escrevermos na casca das árvores e lermos o que está escrito nas folhas de bananeiras? Aqui no mato? Aqui as pessoas devem aprender a ler o tempo e as pegadas de animais para poderem caçar. Para ao menos não termos fome. Quer nos ensinar a rezar? Porquê? Porque nós não temos nossas tradições para acreditar? Não temos o nosso Deus? *Ensinarão-nos a fechar os olhos para rezar, quando abrimos já nos tinham tirado as terras... depois sabe, senhor branco, eu não tenho a quarta classe, estudei até o sétimo ano do liceu, foi um branco que ajudou a pagar minha escola. Um branco bom como podia o senhor padre dizer. Mas eu, como sou estúpido, preferi ser preguiçoso e viver aqui no mato.* (VEIGA, 2012, p. 56, grifos nossos).

A barbárie se faz presente desde o primeiro capítulo e está ligada a tudo que foge das convencionalidades do colonizador e/ou da sociedade dominante. Quem coloniza quer fazer o colonizado acreditar que as perdas são para o seu bem, quando a bondade do branco é mascarada por um sentimento de posse; fazer o bem para tomar posse de todas as riquezas – sobretudo materiais – que o povo possui.

Francis Wolff (2004), em seu texto “Quem é bárbaro?”, traça um paralelo entre civilização e barbárie. Ainda que o contexto reflexivo do teórico esteja focado em americanos e muçulmanos, é possível apropriar-se dele aqui para entender a relação Moçambique-Portugal. Wolff questiona-se:

Então, quem é civilizado e quem é bárbaro? [...] Porém, simetricamente, os Estados Unidos podem pretender encarnar a civilização, e podem-se considerar *bárbaros* os seus inimigos, ou aqueles que não reconhecem os seus valores? É igualmente difícil



pensar assim, mesmo porque quando um país, uma sociedade ou uma cultura se identifica à civilização, qualificando como bárbaros seus adversários, quase sempre é para justificar iniciativas imperialistas menos recomendáveis. Há então outro risco, simétrico ao anterior: o de que uma pretensão à universalidade (a civilização é a única, é a mesma para todos e para toda a humanidade) esteja a serviço de um desejo de uniformização (um único modelo de humanidade para toda a humanidade) ou, pior, um objetivo expansionista (“nós somos a civilização, eles são a barbárie”). (WOLFF, 2004, p. 20, grifos do autor).

Ou seja, os moçambicanos, em sua reação de resistência aos anos de dominação portuguesa, são os bárbaros, aqueles que não reconhecem os valores do colonizador e sua importância para um melhor desenvolvimento de sua nação. Os portugueses, por seu lado, estavam ligados a esse objetivo expansionista de que fala Wolff: eles eram a civilização; os moçambicanos, a barbárie, e isso justificaria todos os desmandos, saques e violências praticados por eles em relação aos africanos. O que os que se consideram civilizados não cogitam, no entanto, é que há uma cultura moçambicana, plena de mitos, manifestações de religiosidade, união de tradições, crenças, ancestralidades. Todos estes elementos são, também, encontrados na obra de Sérgio Veiga, como vê-se no quarto caminho, a seguir.

QUARTO CAMINHO: TRADIÇÃO E ORALIDADE EM O QUENTE ACONCHEGO DA MÃE NEGRA

Dos elementos anteriormente citados, um que se faz presente desde o primeiro caminho é a tradição. Ao apresentar Teresinha, como já vimos no “Terceiro caminho” e aqui retomamos, o narrador destaca:



[...] o marido tinha-lhe abandonado e com ele levado seu filho único. Era a tradição, a lei do mais forte. Mesmo que esse homem viesse a juntar a outra mulher, esta seria obrigada a criá-lo até que atingisse a maior idade. A mulher em África tem sempre que pacientar a vontade do homem. (VEIGA, 2012, p. 19-20).

Essa retomada é importante para exemplificarmos a questão da atualidade da tradição. Para Hampaté Bá (2010, p. 167), em seu texto “A tradição viva”,

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer são a memória viva da África.

A transposição dessa tradição viva para as obras literárias se dá, dessa forma, a partir da descrição de rituais ou de comportamentos sociais próprios de determinadas comunidades e a situação de inferioridade se faz presente na obra, conforme se vê no trecho citado, por ser própria das sociedades patriarcais. Ou seja, em uma sociedade patriarcal tem-se o homem como o mais forte, o possuidor do poder. A mulher é sempre subjugada à decisão dele e isso não é passível de discussão, pois faz parte da tradição dessas sociedades. Nem mesmo a mulher questiona esse tipo de comportamento, já que é uma convenção. Na realidade, há um estranhamento por parte dela quando o homem não faz uso de todos os seus direitos em relação a si própria. A mulher



é caracterizada pelos adjetivos de docilidade perceptíveis tanto na sua expressão facial quanto na aceitação de situações limite. As personagens femininas não são nada mais que a representação dessa mulher africana que deve “pacientar a vontade do homem” a qualquer custo, aceitando o que lhe é oferecido como se fosse mais do que ela merece.

A situação começava a ficar embaraçosa, Figueiredo⁶ não sabia mais o que fazer. Tinha que pôr cobro a tudo ou deixar sua alma pecadora tomar conta dele.

Sem encontrar as palavras, sem sequer saber se deveria ou não dar alguma explicação sobre sua intimidade à negra ou mesmo a ele próprio... tinha assim que tomar alguma decisão, a que lhe parecia mais correta. [...]

– Anda cá, negra feia, traz aquela cadeira e senta-te ao meu lado. – A negra, embaraçada, desenganou-se no assunto da conversa e tentou desviar-lhe o rumo. – Mais água de Lisboa, senhor? – perguntou – Não! Anda sentar-te aqui, preciso falar contigo. – Acabou por respeitar e sentou-se de cabeça baixa. – Eu, Teresinha, tenho dificuldade em encontrar as palavras, mas de uma maneira ou de outra, vamos ter que conversar.

O coração da negra, abafado pelos volumosos seios, bateu-lhe descontrolado no peito. Insegura, olhou o patrão de esguelha.

Figueiredo continuou:

– Eu gosto muito de ti, tens-me ajudado muito e eu confio muito em ti também. Mas, Teresinha, para lá, muito longe daqui, ficou a minha mulher e eu tenho que a ir buscar. Amanhã mesmo, apanharei o comboio.

⁶ O narrador, por vezes, refere-se a Manuel pelo sobrenome, Figueiredo.



Eu sei que te posso confiar a cantina. Tu, melhor que ninguém, sabes como tomar conta do negócio.

Teresinha mudava agora por completo a expressão do rosto por muito que se negasse, e não conseguindo esconder a desilusão, mergulhou numa profunda tristeza. (VEIGA, 2012, p. 22-23, grifos nossos).

No entanto, a história dos dois acaba por se cruzar, talvez por aquela que é uma das características bastante frequentes nas personagens femininas: a sedução, que as veste como feiticeiras. O feitiço já não poderia mais ser desfeito. Manuel foi atrás de sua mulher, mas a alma já não era dela.

Regressado à casa, a mulher fazia tudo à sua feição, mas Manuel não estava mais ali. Talvez fosse o feitiço que por ele chamava. Feitiço ou puro desejo, não podendo mais resistir, deixou que a vontade por fim nele mandasse. [...]

Nesse mesmo amanhecer, nem a alma nem o corpo de Manuel estavam mais ali. Lá ficou apenas uma carta dirigida à sua esposa que o pároco fez o favor de ler:

“Exma. Senhora Maria Figueiredo, venho por este modo muito respeitosamente comunicar-lhe que para mal dos meus pecados, deixei ficar o meu coração por lá, do outro lado do mundo, num outro continente. E como homem honesto que me considero, lhe concedo a liberdade de viver e dar o rumo que bem entender à sua vida. E é, com um amigo e desgostoso abraço e com muito custo, que de si me despeço. E ao Senhor meu irmão que lhe está a ler esta carta, rogo que peça perdão por mim nas suas orações.” (VEIGA, 2012, p. 31-32).

Assim, a opção que lhe resta é liberar a mulher para que tenha uma nova vida. Todavia, incomodava-o a diferença cultural



entre ele e Teresinha; isso causou-lhe inicialmente um desconforto e levou-o a resistir aos seus encantos. Quanto a ela, atribuía o provável fracasso da relação ao fato de ele ser branco e ela negra.

Ao retornar do reencontro com a então ex-mulher, diz Manuel:

Lembras-te, Teresinha, do pacote de castanhas de caju que me deste para oferecer a minha esposa? Já não tenho mulher, fugi dela, mas minha terra mandou-te estas castanhas assadas para que tu as provasses. E depois, sabes o que me disse um velho de lá? Que se tu gostares delas, é porque vais gostar de mim também? (VEIGA, 2012, p. 33).

Teresinha, a princípio, desconfia do que está a acontecer e, por breves minutos, pensa se render-se à paixão do patrão seria uma boa escolha.

Ela gostou das castanhas. Mas do patrão? Bom, também não podia negar ao coração, do patrão também gostava. Mas o marido, que era negro como ela, tinha-lhe deixado com tão amargas recordações. Agora era o patrão que precisava dela, hum!?... Branco? Mulungo? Xi, seria pior porque ela até conhecia também a tradição dos brancos, que não era igual à dos negros, não ia dar certo mesmo.

Mas já a certeza do querer do patrão superou a possibilidade da incerteza da negra, que não teve forma de lhe negar o tão forte desejo. E aquela cantina, lá no meio de lado algum, deixou de ser apenas um negócio, para se tornar também uma nova casa de família. (VEIGA, 2012, p. 33).

Mas finalmente une-se ao patrão e concretiza essa união, que não é apenas de duas vidas, mas de duas tradições, com a gravidez. Passa muito mal no parto e necessita da ajuda de uma *sungukati* que,



como explica o próprio narrador, é uma “mulher escolhida pelos aldeões, geralmente entre as mais idosas, que assume o papel de mãe, incumbida de resolver qualquer problema da aldeia referente ao sexo feminino. De mãos dadas com a tradição dos negros, Manuel teve que lhe entregar a sorte da mulher e o destino do filho” (VEIGA, 2012, p. 34).

Teresinha tem um parto muito complicado e dá à luz gêmeos, um deles morto – situação em que, mais uma vez, o narrador busca aporte nos elementos da tradição para descrever a cena:

Diz a tradição: quando de dois gêmeos um morre, o outro herda-lhe a sabedoria. Era mulungo, seria essa a forma da natureza de dizer que aquele menino recém-nascido ia conhecer as letras do alfabeto dos brancos como o pai. E seria o coração negro que lhe daria o saber ler a natureza tão bem como a mãe nativa. (VEIGA, 2012, p. 38).

Pedro Moia, filho de Teresinha e Manuel, é, em grande parte da narrativa, o narrador de sua própria história. É enviado para a escola em casa de tios e, embora a mãe não quisesse isso, teve de aceitar que, aos sete anos, como o menino era também filho de brancos, deveria aprender o alfabeto dos colonos.

O capítulo V começa, assim, descrevendo as transformações pelas quais Pedro Moia passou.

Pedro usava agora calções de caqui, uma blusa azul de farda da escola e calçava sandálias. Numa mão segurava a pasta com os livros, na outra um cestinho com o lanche. Deixou de comer os frutos que o mato lhe oferecia, nem comia mais quando as tripas faziam barulho na barriga, mas sim quando o relógio juntava dois ponteiros no doze ou quando o tio ou a tia decidissem.



Já não parecia um mufana rabino do mato. As roupas escondiam-lhe a alma e ele assemelhava-se a um qualquer outro menino cidadão. (VEIGA, 2012, p. 45).

Há, aqui, uma espécie de transculturação sofrida por Pedro Moia, e que é causada pelo movimento diaspórico do qual ele não teve a opção de fugir. Num primeiro momento, ir para a casa dos tios era quase que um exílio.

Pedro já não pode regressar ao verdadeiro lar, e ficou a viver definitivamente com os tios. E a sua vida se desenhou paralelamente ao capítulo da história de um novo Moçambique. (VEIGA, 2012, p. 56).

Entretanto, o desenrolar da história mostra o objetivo do narrador com essa cena: dar destaque ao fato de que não existe um sistema cultural hegemônico e isso é latente. Cada imigrante acaba por passar pelo traumático processo de ter que deixar de lado sua cultura original, hibridizando-se a partir do contato com uma nova. Sobre esse processo, diz Fernando Ortiz (1963 apud RAMA, 2001, p. 216):

Entendemos que o vocábulo “transculturação” expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque este não consiste apenas em adquirir uma cultura, que é o que a rigor indica o vocábulo anglo-americano “aculturação”, mas implica também necessariamente a perda ou o desligamento de uma cultura precedente, o que poderia ser chamado de uma parcial “desaculturação”, e, além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados “neoculturação”.

Na narrativa, esse processo se coaduna com a reação de Pedro Moia face ao seu novo lar, sua nova cultura. Para confirmar



tal percepção, retomamos o seguinte trecho para ilustrar outras abordagens:

Deram-lhe horizontes novos, ele não quis olhar. Recusando aceitar o presente, criou um mundo só dele e nele se refugiou. Um mundo artificioso que misturou com recordações do passado. Perdeu o sorriso alegre e a carência constante, que inevitavelmente o acompanhava, o tornou eternamente dócil. Ia e vinha todos os dias de casa à escola e da escola à casa. Cada vez mais perdia o olhar no espaço e, de ombros sempre caídos, parecia agora nunca mais querer levantá-los. (VEIGA, 2012, p. 56).

A narrativa ganha complexidade, no entanto, quando pretende-se recolher momentos que comprovem a presença de elementos da oralidade, já que a própria maneira pela qual a história é disposta nos leva a perceber esse caráter. Uma primeira e simples explicação seria a justificativa de, como exposto no “Terceiro caminho”, Sérgio Veiga ser um contador de histórias e o narrador por ele criado, em muitos momentos, recorrer aos sábios, aos mais velhos, como forma de aconselhamento ou de confirmação dos dogmas estabelecidos pela tradição. Assim, percebe-se que tradição e oralidade caminham juntas e, mesmo se o conceito de oralidade não está diretamente explicitado, ele se faz presente neste texto nas citações escolhidas.

Todavia, um elemento que poderia reiterar o caráter oral da narrativa é o passado, a partir do momento em que, no capítulo VII, Pedro Moia começa a buscar sua história, no caminhar pelas matas durante dias e noites. Mas Pedro Moia estava decidido a se reencontrar com o passado. Precisava de coragem? Estaria presente? Ou vagueava pelo escuro à procura de si mesmo?



Zuleide Duarte (2012, p. 25), ao falar sobre “A tradição oral na África”, assevera:

Nas sociedades tradicionais africanas, as narrativas orais configuram os pilares onde se apoiam os valores e as crenças transmitidas pela tradição e, simultaneamente, previnem as inversões éticas e o desrespeito ao legado ancestral da cultura.

A performance que acompanha essas narrativas responde pela atualização constante dos ensinamentos, tornando-se exercício vivo e interativo entre os membros da sociedade. Visual, mímico, imaginativo e encantatório, o texto oral transmite o legado mais legítimo das culturas locais a partir dos exemplos que visam à solidificação dos laços entre membros do grupo e garante o discernimento do lugar de pertença do indivíduo, sua filiação identitária, permitindo-lhe uma visão de si mesmo e do outro com um mínimo de conflitos.

Pensar na ancestralidade de que fala Duarte, e que é bastante presente nas narrativas tradicionais orais, leva ao questionamento sobre o escrito e o oral quando relacionados à tradição. Diz Laura Padilha (1995, p. 50-51, grifos da autora):

A presença do passado nesses termos é mais funda e marcada pela contradição que sela a condição colonial. Num mundo em que a escrita vem inserida num clima de trágicas transformações, a relação com a tradição oral se dá como um dilema, um dos tantos com que se debate o escritor angolano. [...] Manuel Rui em dois brilhantes ensaios [...] Sintetizada no jogo entre escrita e oral, a questão se abre:

E agora? Vou passar meu texto oral para a escrita? Não. É que a partir do momento que eu o transferir para o espaço da folha branca, ele quase que morre.



Não tem árvores. Não tem ritual. Não tem as crianças sentadas segundo o quadro comunitário estabelecido. Não tem som. Não tem dança. Não tem braços. Não tem olhos. Não tem bocas. O texto são bocas negras na escrita, quase redundam num mutismo sobre a folha branca. [...] No texto oral já disse não toco e não deixo minar pela escrita arma que eu conquistei ao outro. Não posso matar meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Interfiro, descrevo para que conquiste a partir do instrumento de escrita um texto escrito meu, da minha identidade. Só que agora porque o meu espaço e tempo foi agredido, para defender por vezes dessituo do espaço e tempo o tempo mais total. O mundo não sou eu só. O mundo somos nós e os outros. (RUI, 1987, p. 357) [...] Diante do panorama que se abre, não há regresso, e a sugestão do poeta é só uma: dinamizar o legado, apropriar-se daquilo que outrora foi instrumento de dominação e foi, seguramente, fonte de angústia. A recuperação total do passado é inviável. [...] A harmonia [...] foi atingida e não podendo ser recuperada, há de ser reinventada com aquilo que o presente oferece. *Interferir, descrever, inventar* apresentam-se como palavras de ordem nesse processo de revitalização do território possível.

A apropriação da oralidade e de seus elementos como forma de inscrever-se no mundo não está apenas na literatura moçambicana e/ou nos países africanos de língua portuguesa. Ao contrário, é algo que está arraigado, também, naqueles que por alguma razão (em geral em função de guerra e/ou escravidão) se afastaram da África. Todavia, ter-se uma palavra “à cata da escrita” denota uma preocupação de legitimação de ideias e pensamentos em um mundo ainda dominado pela cultura escrita. De fato, mesmo que ainda haja, em muitos momentos, uma preocupação em separar o escrito



do oral, isso é praticamente impossível, sobretudo quando se pensa em sociedades ancestrais, que tinham no ato de contar histórias uma primeira forma de manifestar-se diante do mundo.

Desse modo, tratar desses escritores e de sua produção advinda de um contexto político e de experiências pessoais nos leva a pensar em tradição e colonialismo. Manuel Rui (1985 apud PADILHA, 1995), em texto intitulado *Eu e o outro: o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto*, afirma:

Quando chegaste mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala, mas porque havia árvores, parrelas sobre o crepitar de braços da floresta. E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido visto. É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegaste! Mas não! Preferiste disparar os canhões.

Acerca da opção por uma pesquisa no âmbito da tradição oral, a inspiração vem também do trabalho de Padilha (1995, p. 4-5, grifo do original), que assim justifica o uso do termo *tradição*,

A *tradição*, como bem sintetiza Gerd Bornheim, “pode [...] ser compreendida como o conjunto de valores dentro dos quais estamos estabelecidos”. Assim, ela adquire um “caráter de permanência”, fazendo-se “princípio de determinação”. (1985, p. 21-22).

Apesar do estabelecimento, em certos segmentos da crítica, da palavra oratura, esta não me parece recuar o que desejo atingir, ao contrário de *tradição oral*, que assegura a ideia de permanência, subjacente a minha leitura.



A reflexão da pesquisadora e sua interlocução com Rui nos mostra a importância da tradição oral no contexto de uma escrita africana. Quando os autores das literaturas africanas de língua portuguesa usam o papel, é sempre como um aliado na reprodução de suas ideias, e nunca com uma ideia de transpor suas “armas”. A arma dos escritores africanos é a oralidade e a presença desse caráter na escrita. Isso configura não apenas uma tradição, mas a identidade. As narrativas em forma de livro são a ferramenta que vai legitimar a verdadeira identidade moçambicana.

Por outro lado, fica latente na obra de Sérgio Veiga a situação de inferioridade da mulher, própria das sociedades patriarcais. Vejamos o seguinte trecho de *O quente aconchego da mãe negra*:

Manuel cada vez mais se afeiçoava à vida e aos novos amigos. Por Teresinha, sentia um carinho especial, cada vez mais aprendia a confiar nela. [...] Sempre com sorriso dócil nos lábios, nos olhos, facilmente se podia ler o sofrimento que lhe ia na alma. Vivia sozinha, nas dependências da cantina. Dizia ter sido casada e mãe, mas o marido tinha-a abandonado e com ele levado seu filho. Era a tradição, a lei do mais forte [...]. A mulher em África tem sempre que pacientar a vontade do homem [...]. O novo patrão também parecia ser boa pessoa, ela gostava dele, não tinha mandado nenhum trabalhador embora, nem tinha medo do trabalho. A farinha e o milho não faltavam, o ordenado também nunca atrasou. Zangava-se às vezes, mas qual o patrão que não se zanga? (VEIGA, 2012, p. 19-20).

Outro ponto importante e que perpassa toda a narrativa de Sérgio Veiga é a religiosidade. No momento em que Pedro Moia, personagem principal da obra, decide ir em busca de seu passado, é reconhecido pela comunidade como um padre. Na verdade, havia



uma necessidade do povo de crer em algo, e ele nada mais foi que a possibilidade de realização. A religiosidade tem, nesse âmbito, relação com a tradição oral, na medida em que legitima determinada crença e a importância do crer.

À porta, apareceu o vulto de uma pessoa:

– Boa tarde, senhor padre. – Era um homem de meia-idade, com uma escassa carapinha grisalha.

– Boa tarde, senhor padre. Meu nome é Maúta.

– Eu chamo-me Pedro.

Maúta estava agachado sobre um joelho em sinal de respeito.

– Não precisa ajoelhar-se, eu não sou padre, meu amigo.

Mas o velho fazia questão. (VEIGA, 2012, p. 69).

Além disso, precisa-se destacar a questão do mito, presente ao longo de toda a narrativa. No momento em que a mãe precisa abandonar o filho, deixá-lo partir, ela descreve que sempre estará presente na vida dele na forma de uma hiena: se ele escutar o canto, poderá saber que é ela. Em Veiga, diferentemente de outros escritores, ela vem como uma metáfora, como elemento que determina a presença da mãe junto ao filho; o som da hiena é marca de que Teresinha está presente, protegendo Pedro Moia. Os trechos a seguir podem comprovar isso.

Os leões andaram por ali a noite passada. Tenho fé em que a perseguição seja fácil: no extenso areal se desenharão perfeitas as pegadas dos leões. Chamam àquele território de Kuva Vila. E está certo: o termo, em Shimakonde, quer dizer vazio.



O lugar é deserto, amaldiçoado. Dizem que nunca ali tombou chuva, distraída gota que fosse. Não tínhamos andado muito quando deparámos, ao longe, com uma hiena solitária. [...]

– *Dispare, mate-a!*

– *Matar uma hiena?*

– *Não vê? Ela traz alguma coisa na boca, parece um pedaço de uma perna. [...]*

Disparo certo e o bicho tomba, riscado do viver. [...] Quando me debruço sobre a presa confirmo que traz um osso na boca. [...] Não há dúvida: trata-se de um fêmur humano. (COUTO, 2012a, p. 172, grifos do autor).

Teresinha tomou-lhe a criança e afastou-a dos olhares malignos, renegando a tradição e desacreditando o feiticeiro. Com o alento de uma leoa que protege a cria e o olhar aceso duma hiena ferida, amaldiçoou os homens e mulheres que ali estavam e que porventura quissem fazer mal ao filho.

O silêncio dos homens foi cortado pelo uivar das hienas. A mulher levantou-se e, com o filho nos braços, entregou-se à escuridão que a fez desaparecer. [...]

– A wansati lweyi i kizumba!!! – gritou ele com a voz cavernosa. – Essa aí, não é mulher, é uma hiena.

E foi mesmo o uivar das hienas que se ouviu até o amanhecer que fez acreditar àquela gente que aquela mulher, mais forte que o feiticeiro, encarnara o espírito da mais temível das hienas. (VEIGA, 2012, p. 38-39).



Elemento importante no texto, a história da hiena e da forma como ela aparece pode ser definidora do nascimento de mais um mito.

Foi assim que nasceu mais um mito... mas crença essa que serviu apenas para fortificar o amor de uma mãe amargurada que de certa forma já tinha perdido o primeiro filho e estava disposta a lutar impetuosamente por este. (VEIGA, 2012, p. 38-39).

A ideia de Sérgio Veiga ganha sentido sobretudo se pensarmos na definição de mito. Diz Mircea Eliade (1989, p. 13):

O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada em perspectivas múltiplas e complementares... O mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos começos... O mito conta, graças aos feitos dos seres sobrenaturais, uma realidade que passou a existir, quer seja uma realidade total, o Cosmos, quer apenas um fragmento, uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, é sempre portanto uma narração de uma criação, descreve-se como uma coisa foi produzida, como começou a existir [...].

Podemos, igualmente, a partir de Eliade (1989, p. 13), comprovar o aspecto cosmogônico presente em *O quente aconchego da mãe negra*:

O mito cosmogônico é verdadeiro porque a existência do mundo está aí para o provar, o mito da origem da morte é também verdadeiro porque a mortalidade do homem prova-o... E pelo facto de o mito relatar as gestas dos seres sobrenaturais e manifestações dos seus poderes sagrados, ele torna-se o modelo exemplar de todas as actividades humanas significativas.



Nas narrativas de cunho oral, a presença dos mitos é forte, já que eles vêm para explicar as coisas do mundo, o inexplicável, e, dessa forma, se aproximam das narrativas orais que precisam dessas explicações para se legitimarem.

À GUIA DE CONCLUSÃO: OS (POSSÍVEIS) ENCONTROS NO PERCURSO

Após percorrer estes caminhos, pode-se concluir que a obra de Sérgio Veiga enfatiza, de forma romanceada, grande parte dos elementos pertencentes às narrativas moçambicanas. Em primeiro lugar, a guerra, que é o fio condutor pelo qual a história será contada. Depois, questões de raça, religiosidade, diáspora, memória, tradição e oralidade, entre outras. Se os focos aqui foram a tradição e a oralidade, isso deu-se pelo fato de muitas das outras temáticas que poderiam ser exploradas partirem destas. É necessário que as narrativas orais sejam valorizadas dentro do campo dos estudos literários, na medida em que elas são o ponto de partida de muitas sociedades. A maneira como a mulher e o homem são vistos, a valorização ou não de uma cor, raça ou credo, a criação de um mito, tudo isso compõe essas sociedades ancestrais. Por fim, registrar uma história oral é um modo de aproximar determinadas sociedades, que em geral estão à margem, das consideradas hegemonicamente superiores, fazendo-as refletir acerca da contribuição das narrativas orais para o surgimento de muitas histórias que hoje são conhecidas e valorizadas.

REFERÊNCIAS

BÁ, Ahmadou Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBÔ, Joseph (Org.). *História geral da África*. 2. ed. Brasília, DF: Unesco, 2010. v. 1, p. 167-212.



CHANAIWA, David. A África Austral. In: MAZRUI, Ali A.; WONDJI, Cristophe. *África desde 1935*. Brasília, DF: Unesco, 2010. p. 295-335. Disponível em: <<http://bit.ly/2zWuCnS>>. Acesso em: 20 out. 2014.

COUTO, Mía. *A confissão da leoa*. Lisboa: Caminho, 2012a.

COUTO, Mía. A voz e a palavra. In: VEIGA, Sergio. *O quente aconchego da mãe negra*. Barcarena: Marcador, 2012b.

DUARTE, Zuleide. *Outras Áfricas: elementos para uma literatura da África*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Massangana, 2012.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70, 1989.

NEWITT, Malyn. *História de Moçambique*. Lisboa: Europa-América, 1995.

O QUENTE aconchego da mãe negra. *Wook*, Maia, 19 jun. 2012. Disponível em: <<http://bit.ly/2m8LSpz>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: Eduff, 1995.

RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.

RAMPINELLI, Waldir José. Salazar: uma grande ditadura derrotada pelo colonialismo. *Lutas Sociais*, São Paulo, v. 18, n. 32, p. 119-132, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://bit.ly/2LbTfYb>>. Acesso em: 5 maio 2018.

VEIGA, Sergio. *O quente aconchego da mãe negra*. Barcarena: Marcador, 2012.



VEIGA, Sérgio. A minha adrenalina tem de ser verdadeira.
Entrevista à Rita Silva Freire. *O sapo*, Lisboa, 10 jan. 2013.
Disponível em: <<http://bit.ly/2N4BYB2>>. Acesso em: 15 abr. 2014.

WOLFF, Francis. *Civilização e barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

AS VOZES E POÉTICAS ORAIS DAS MÚSICAS E CULTURAS POPULARES

Bule-Bule (Antônio Ribeiro da Conceição)

Reconhecido por sua atuação como multiartista, o poeta Bule-Bule, nome artístico adotado por Antônio Ribeiro da Conceição, nascido em Antônio Cardoso, região que conta com marcas tanto do sertão quanto do Recôncavo baianos, tem vasta e diversa trajetória no universo das poéticas orais. Seja como cordelista, repentista ou sambador, percorre o mundo estabelecendo parcerias, seja com artistas locais, seja com artistas das mais diversas áreas e lugares, rompendo fronteiras.

Sua inserção o leva a espaços nos quais atua não apenas como o artista em performance, mas como um interlocutor que se dispõe a pensar sobre os meandros das poéticas orais. Desse modo, há que se abrir mão de pressupostos e reconhecer que o saber reflexivo se manifesta nos mais diferentes contextos, tendo como porta-vozes sujeitos que são legitimados não apenas pelos espaços acadêmicos, nos quais Bule-Bule também é convidado a participar, mas, sobretudo, por seus pares, com olhos e ouvidos sensíveis para apreciar a arte de um artista que está sempre disposto a surpreender seu público.



Compreendendo a necessidade de ampliar seu escopo de atuação e manter um diálogo com outros modos de comunicação, tendo em vista a variedade de seu público, o poeta diversifica sua obra, tendo lançado, além de cordéis, CDs, DVDs e livros.

Em 2008 Bule-Bule foi condecorado com a Ordem do Mérito Cultural, ordem honorífica do Ministério da Cultura que reconhece, publicamente, a contribuição desse artista para a cultura brasileira.

A fala que se segue foi sua participação na mesa temática “As vozes e poéticas orais das músicas e culturas populares – Caminhos teórico-práticos e experiências interdisciplinares no campo da etnomusicologia”, durante o IV Seminário Brasileiro de poéticas Orais, em Alagoinhas, Bahia, no dia 26 de abril de 2017. Também participaram da mesa os etnomusicólogos Katharina Döring, da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), como mediadora, Michael Iyanaga e Francisca Marques, professores da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). A fala de Bule-Bule foi transcrita por Edil Silva Costa e revisada por Andréa Betânia da Silva e pelo autor. A seguir, o texto:

Boa tarde.

Não se pode ter dúvida que uma mesa feita dessa forma, ao final, não dê em nada. O que se lamenta é que o tempo seja sempre o mandante de tudo e que a gente não tenha tempo suficiente para fazer a explanação como se devia, porque a correria da vida nos impede. Isso também faz com que se aprenda menos, porque você termina convivendo com uma pessoa que tem 50 ou 60 anos de experiência, mas só tem 20 minutos para expor. Se você convive com quem aprende e aprende bastante, quando você vai expor, só tem o



tempo reduzido. Então, mesmo que você saiba que não tem tempo para expor e mesmo que você vá aprender, não há tempo suficiente para o aprendizado. Essa é a correria da vida, que nos escraviza e que nos deixa em dúvidas com ela. Quando se está num oásis desses, é para beber até se fartar. Eu não tenho dúvida, é pra beber até se fartar dessa sabedoria. Mas se é assim que a música toca, nós vamos dançar. Eu espero ser compreendido na minha linguagem sem muito embasamento de sala de aula. Eu tenho a experiência das salas da vida, mas lá também eu consegui aprender. Não sei se eu vou conseguir me identificar com os ouvidos de vocês, que estão afeitos a coisas acadêmicas.

O que eu pretendo na minha fala... Eu quero falar um pouco sobre as lições que as letras dos sambas e das cantigas de roda nos indicam e orientam, pois se a gente estiver atento, pode ganhar grandes lições de vida. Por exemplo, eu fiz um trabalho com “Meu pai, eu queria me casar”, que é o filho que diz ao pai que queria se casar:

– Meu pai, meu pai,
Eu queria me casar.

O velho responde:

– Meu filho, não case não.
Meu filho, casar é bom
Mas não é pra você, não.
Quem casa compra machado,
Bota roçado no chão,
Planta arroz, planta mandioca
Planta milho, planta feijão
Compra gás, compra café,



Compra sal, compra sabão
O vestido da muié, compra o cueiro do pagão
Quando for no fim do ano...

– Ah, meu pai, eu não quero casar mais não! (risos)

Com certeza, quando ele vai dizer que não quer casar mais, já tem um filho, já tirou a menina da casa do pai. Termina a menina se perdendo e ele ficando complicado com a responsabilidade do filho, só porque não ouviu o conselho do pai. Quando o pai diz “casar é bom, mas não é pra você não”, é porque ele ainda não está formado, ainda não tem estrutura para um casamento. É um conselho, mas normalmente conselho de pai não serve para filho. É muito difícil o filho da professora ser o melhor aluno da sala, porque o que a mãe sabe não vai servir pra ele – e termina não servindo, porque o que a mãe sabe serve para ela. Então, por falta de conselho não é, mas é sempre por não tomar o conselho que muita gente quebra a cara.

Outro alerta, eu cheguei à casa de um velho ali na cidade de Iaçú, falando se ele sabia cantar reis, cantar ritara, essas modalidades dessas músicas mais antigas. Ele já tinha 98 anos e começou a dizer: “É... eu sei tudo isso, mas não me lembro...”. Fica escondendo o jogo, escondendo dos mais novos como é que se faz isso. Quando eu comecei a insistir, porque a gente ia gravar e precisava de um posicionamento dele, ele terminou dizendo: “Bule-Bule, se eu fosse dez anos mais novo, você ia sair daqui era corrido, viu?”. Aí pegou o pandeiro e cantou:

O céu é arto,
O mar é fundo
Meus companheiro,



Vamo ser ordeiro
Para viver no mundo.

Cheguei, abracei-o e disse: “Mestre, eu não estou insistindo por falta de educação, por falta de meritologia. Eu sei como se canta uma tirana, mas eu preciso de seus versos que é pra o rapaz gravar. Se o senhor nada disser, ele sai daqui sem nada. Eu tô provocando, não é falta de respeito à sua pessoa. É simplesmente para o senhor dizer quantas tiranas o senhor sabe, com quem já brincou, onde nasceu, quando nasceu, são essas coisas que eu tô querendo saber do senhor”. Mas ele me deu logo o alerta:

O céu é arto,
O mar é fundo
Meus companheiro,
Vamo ser ordeiro
Para viver no mundo.

Quer dizer, se quiser viver bem, tem que tratar bem e não passar o pé pela mão, para não levar uma levada no espinhaço ou, então, cascudo na careca.

Quando você consegue dar a lição que você pretende e o elemento fica ali meio complicado, sem sair do aperto que você botou, aí você canta:

Come o mourão aí (4x)
Malcriado
Come o mourão aí
Olha a palma da batida
A mão já tá do outro lado
Batendo palma e dizendo



Que o samba tá animado
Come o mourão aí (4x)
Malcriado

Tome o mourão aí
Eu vinha para Alagoinhas
Mas moro em Camaçari
Quando eu passei em Catu
Tava lembrando daqui, malcriado

Come o mourão aí...

Isso eu tô falando de lições para qualquer pessoa, agora, quando é para sambador, é que, às vezes, não respeita o mestre ou então que não tem ética no samba. Porque o samba tem ética, e muito rigorosa. Por exemplo, você não pode cantar sem reverenciar o seu mestre. Se o mestre está presente, você tem que reverenciar. Se você canta um coco, um barravento ou uma chula (que são a mesma coisa, a diferença é só de região), é justo que, reverenciando o seu mestre, cante o coco e pergunte se ele quer quebrar, porque ele tem o direito de cantar o que vem na frente; o batuque ou o corrido, a ele cabe cantar. Mas você educadamente diz isso. Como você, para cantar no samba que ele puxou, você tem que dizer: “Mestre, o senhor me dá a quebrada do coco, me dá a quebrada da chula?”. Então, quando você tem o direito, você entra naquele samba, respeitosamente, e canta. Quando você quer fazer direito, entra naquele samba, respeitosamente, e canta. Quando você destrilha desse objetivo, aí ele costuma cantar:

Olá, sambador,
Eu só vim aqui lhe avisar



Você é muito fraco pra ser forte
Sabe pouco pra quem quer ensinar
Seu diploma de mestre é uma piada
Quem lhe deu foi somente pra zombar.

Então, quando você tem conhecimento e o outro elemento não lhe tratou com a ética que o samba exige, você dá esse tipo de piada. Chamam de sotaque. É uma indireta, uma maneira de falar, mas tem essa lição de moral nas entrelinhas. Por exemplo, quando ele quer se referir a algo que sofreu. O elemento trabalhava com muito, o patrão era carrasco para com os trabalhadores e ele ficou sabendo que na vizinhança tinha um cidadão que valorizava bastante o seu empregado. Ele aí criou a chula e disse:

Dono da casa, eu quero ver este homem
Dar de comer a quem tem fome
E dar de beber a quem tem sede
Ô, e uma barata sem asa
Não pode subir na parede.

Ele entendeu que o trabalhador pode ser bem alimentado, senão, ele não produzia. Se você mata o homem de fome, ele não tem como produzir.

Dono da casa, eu quero ver esse homem
Dar de comer a quem tem fome
E dar de beber a quem tem sede
Ê, e uma barata sem asa
Não pode subir na parede.

A regra de meu patrão
É uma regra incomum (bis)



Comida de um pra dez
Serviço de dez pra um.
Ó diá...

Mas nós estamos passeando pelo samba rural, pelo samba de roda, mas podemos chegar nas cantigas de roda, que também têm a mesma semelhança, têm a mesma configuração. O exemplo de uma das cantiga de roda:

A roda já fechou
Caixeiro foi s'imbora
Agora eu quero ver
Com quem a moça namora. (bis)

Normalmente, a malvestida, a malpassada ou a que não tem um namorado bonito na roda é sempre criticada. Então, canta esses versos:

O meu amor não é este
Nem a este eu quero bem
Só tô namorando este
Enquanto meu amor vem

Deve estar em São Paulo, com certeza (risos)...

A loja já fechou
Caxeiro foi s'imbora
Agora eu quero ver
Com quem a moça namora. (bis)
Minha mãe deu-lhe uma surra



Com cipó de ritirana
Porque lhe encontrou deitado
No colo de uma baiana.

A loja já fechou
Caxeiro foi s'imbora
Agora eu quero ver
Com quem a moça namora. (bis)

Dizem que roupa curta só assenta na mulher dos outros (risos), porque a minha tem que andar cheia de roupa. Porque o machista tem muito medo de levar chifre e acha que simplesmente uma roupa curta vai levar a isso, o que não é verdade, mas aí ele diz:

Menina da saia curta
Saia de salto arreado
Quanto mais arria o salto
Mais bonita eu te acho

Quer dizer, a roupa, quanto mais curta, melhor.

A loja já fechou
Caxeiro foi s'imbora
Agora eu quero ver
Com quem a moça namora.

Sapatinho que já calcei
No monturo já joguei
Não importo que tu goze
Daquilo que eu já gozei.



É que ela tá namorando com outro, aí o primeiro tá se sentindo desprezado. Então, ele entra na roda e dá essa tirada, porque não importa que o outro desfrute de algo que já lhe pertenceu.

Sapatinho que já calcei
No monturo eu já joguei
Não importo que tu goze
Daquilo que eu já gozei.

A loja já fechou
Caxeiro foi s'imbora
Agora eu quero ver
Com quem a moça namora.

A professora Katharina Döring aprovou um projeto chamado “Trocas e toques” e gravou seis discos. Três de Pernambuco, dois da Bahia e mais um de Alagoas. Então, nesse disco chamado *Licutixo*, eu tenho um batuque em cima de um “licutixo”, que é um ritmo de lá de nossa região, de Antônio Cardoso, que é chamado “Sou manso”. E esse “sou manso” é simplesmente dizendo que, quando você não esboça valentia, todo mundo quer pisar no pé. Dizem que depois da onça morta todo mundo pisa no rabo. Porque a onça tá morta...

Então eu comecei a fazer umas perguntas:

[com pandeiro]
Sou manso,
Sou manso e você já sabe
Por isso quer me bater
Eu sou manso. (bis)

Você só quer me bater
Pensa que eu não sou de nada



Mas eu só queria ver
Você na mata fechada
Sem revólver, sem pistola
Sem uma faca amolada
Vendo uma onça pintada
Pulando na sua frente
Aí, eu queria ver...

Sou manso,
Sou manso e você já sabe
Por isso quer me bater
Eu sou manso.

Quer dizer... Eu queria ver você desarmado no mato, com uma onça pintada pulando na sua frente, querendo mamar em você.

Sambador,
Eu sou o toco do seu caminho
A pedra do seu sapato
Você não correndo, apanha
Se me enfrentar, eu lhe mato.
Nó que eu dou ninguém desata
Qualquer nó seu eu desato.
É chato correr da briga
Morrer no pau é mais chato.
Quando o herói está morto
Tudo seu fica barato
Tem caixão, mortalha e vela
No final do meu contrato
Tá encerrado o assunto



Quer correr ou ser defunto?
Veja o que é mais sensato. (bis)

Isso é uma chula de nossa autoria.

Por exemplo, hoje se fala muito na crise e porque não se está, por exemplo, comprando a TV com imagem moderna; diz que é a crise. Mas sempre teve crise e sempre teve dificuldade, porque o pobre sempre teve dificuldade de fazer as coisas, aí criaram uma cantiga:

Rapaz solteiro
Sem dinheiro não namora
Se ele namorar
Ele perde a bola
Tem pavão, tem peru, tem caviar
Se ele namorar
Perde a bola já.

Veja só... é a crise, filho! Se ele assumir um compromisso que não pode, perde a bola. Então, o que se está dizendo é que sempre teve essa crise. As cantigas, a cultura popular expressa de uma maneira mais correta tudo isso.

Dizem, por falta, muitas vezes, de conhecimento, que é preconceituosa e machista a cultura popular nordestina. Mas como poderia não ser? Por quem ela foi feita e de que época está se tratando? É de uma época em que o machismo imperava. O que não é obrigado é você fazer cantiga hoje impondo o seu ponto de vista machista, mas a cantiga que foi feita 90, 100 anos atrás, mais de 200 anos, não é machista. O que eu acho errado, por exemplo, é as pessoas hoje quererem corrigir *Boi da cara preta* ou *Atirei o pau no gato* pegando 60% dessa cantiga e aproveitando. Dizem: “Ah, mas eu tô tentando consertar porque ela é muito machista, ela é muito



errada”. E você pega 50% dela e bota duas palavras novas. Por que você não fez outra letra? Não tá se achando no ponto de consertar? Então faça bem feito. Você pode até discordar, e é um direito, mas eu acho que se você acredita que está errada, crie outra forma e explique que aquela que vigorou na nossa mente durante tanto tempo, você não está de acordo, e que está fazendo agora uma nova. Se vai substituir, eu não sei, mas ela no futuro será cantada, tanto quanto está sendo cantada *Atirei o pau no gato*. Diz que a coisa mais feia na nossa terra é remendo de pano no chapéu de palha. Fica feio... Já é assim um sinal de miséria (risos). Você bota remendo de pano no chapéu de palha. Então, você pega *Atirei o pau no gato* e condena. Essa é malvada, é não sei o quê. E aí, você pega 50% dessa letra e bota 50% da sua letra e é a dona da verdade. Eu acho muito chato, essa verdade não tá muito bem contada.

Vou encerrar aqui. Ouça e me conte, por exemplo:

Mulher teimosa,

Sua vida é teimar

Mulher teimosa,

Sua vida é teimar

Teimar, teimar, deixa teimar

Quando falo, você também fala

Se eu não falar, você também não fala

Quando eu teimo, você também teima

Se eu não teimar, você também não teima

Mulher teimosa, sua vida é teimar

Quer dizer, toda teimosia, toda discussão do casal vem da parte dele, mas ele não vê. Ele diz que ela é que é teimosa, olha só: “Quando falo, você também fala”. Ele fala primeiro.



Um cheiro na tampa do queixo, muito obrigado por terem aberto esse salão para mim. [palmas]

DEBATE

Plateia: [Pergunta sobre o barravento]

O barravento a que eu estou me referindo aqui é o mesmo que você conhece e que é cantado em qualquer outra região da Bahia. Só que esse barravento é uma coisa mais do litoral, do Recôncavo até chegar à beira-mar. Pra cima está se tratando de coco ou chula, mas é a mesma coisa. Um barravento, um coco ou uma chula é a mesma coisa, o que diferencia é a região. Por exemplo, “eu vou cantar um coco” é na região de Maragogipe ou saindo pra Muritiba, é a mesma coisa que você cantar uma chula em Santo Amaro.

Existe uma questão muito grande para que se analise e se separe o joio do trigo. Você diz “Eu tô cantando samba-chula porque só existe aqui em São Francisco do Conde”. O que São Francisco do Conde canta? Não é a mesma coisa que Saubara canta? Não é a mesma coisa que Santo Amaro canta? Eu morro brigando! Não tem doutora Katharina [Döring] ou mais dez pesquisadores que argumentem. É isso e provo que é a mesma coisa! Seu Zé de Afonso acha que só quem canta samba-chula é ele e que aquilo é diferente de tudo, mas não é, é a mesma coisa. É a mesma coisa que canta em Saubara, é a mesma coisa que canta em São Brás, é a mesma coisa que canta em Santo Amaro, só quem vê diferença é ele (risos). Pelo amor de Deus! Não tô levantando nenhum falso. Que ele é uma grande sambador, é. Que ele é um grande mestre, é. Mas essa necessidade que ele tem de dizer que só quem samba aquele gênero, aquele modelo, é São Francisco do Conde é errado. Santo Amaro



faz a mesma coisa. Saubara faz a mesma coisa. Não tem como só ele cantar aquilo, não. Eu vejo dessa forma. Então, o samba que você tá querendo saber, é... A pergunta ficou meio capenga porque não entrou no assunto do barravento. Você quer saber o que mesmo sobre o samba que eu estou falando aqui?

Plateia: Eu fui tentar fazer uma analogia com relação ao candomblé, porque no candomblé você tem um segmento rítmico chamado barravento.

E você acha que as ladainhas da capoeira, os barraventos do candomblé, os sambas de caboclo... (risos) não é tudo da mesma raiz? Como pode desviar?

Plateia: O senhor falou aqui que as mesmas cantigas podem receber diferentes nomes, de acordo com a região. E eu percebo uma situação também, uma variação pra o significado do que seja “toada”. Eu queria que o senhor dissesse com suas palavras o que é uma toada, se toada pode representar toda e qualquer música.

Não. Temos duas coisas pra chamar de toada. A sonoridade que você vai cantar uma letra e uma canção de amor no gênero dos aboiadores. Tem o aboio livre e tem a vaquejada, que é uma letra que conta uma história, um ocorrido nesse mundo, louva o cavalo bom ou fala da queda que um vaqueiro sofreu e perdeu a vida, fala de uma festa de gado, essa é uma canção que se chama vaquejada. E a toada é uma vaquejada curta, normalmente falando de amor. Essa é a toada.

A toada, primeiro vem... Você vai cantar em que toada? Porque os poetas em sua maioria não são músicos. Ele diria: “Eu vou cantar isso em lá maior...”, mas ele diz “Eu vou cantar isso na toada do *Adeus do filho querido*”: “Adeus, meus queridos pais / Meus irmãos e minha manas...”. Então, essa toada ganhou esse nome porque o nome da canção é essa. O cara pode dizer: “– Você vai cantar em



que toada? / – Vou cantar na toada do “Adeus do filho querido”. Mas a toada seria essa sonoridade em que ele vai cantar a letra, e outra toada seria essa canção de amor no gênero dos vaqueiros.

Missão cumprida! [...] Não tendo mais perguntas, dra. Katharina, eu passo a bola.

Katharina Döring: Muito obrigado, Bule-Bule, por você estar aqui conosco e espero que sim, que tenha oportunidade de passar uma tarde inteira, até noite adentro.

Muita gente conhece Bule-Bule como repentista, quase que exclusivamente. E na verdade ele tem um universo muito mais amplo, um grande sambador, cantador, poeta, ator, palestrante, pesquisador inato. A maior referência em qualquer assunto de cultura, em música popular da Bahia de todas as regiões, ele já viajou... Eu acho que é importante ir além dessa imagem midiática de Bule-Bule na frente do Mercado Modelo, marcado. Não que seja ruim, mas é muito mais amplo, tem muito mais além. Essa mistura dele sobre os sambas, não somente enquanto samba de diversão, de música, de batuque, daquela coisa do samba, mas o samba enquanto *insight*, ensinamento, muita sabedoria, muito sotaque, como ele falou. É extremamente importante pra quem conhece os sambadores, os mestres dos interiores, que eles têm – ou tinham, pelo menos – essa função. Eles eram uma referência na comunidade, na reza, no samba, no lugar dos seus, em alertar as pessoas. Então Bule-Bule é uma dessas pessoas que mantêm viva essa memória. Espero que outros o sigam.

O MITO QUE VIVE NA VOZ GUARANI-MBYÁ

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy

A irrupção da escrita europeia quando da conquista dos “Novos Mundos” foi um transtorno no sistema de comunicação americano, relegando à periferia ou à clandestinidade não só o discurso dos povos autóctones como, paralela e sucessivamente, o dos escravizados africanos e seus descendentes, o dos camponeses arcaicos e o dos habitantes das periferias urbanas (LIENHARD, 2003, p. 63). A obsessão dos colonizadores por destruir os arquivos de memória e as línguas nativas, por um lado, afirma o fetiche da escrita, fortalecida por sua vinculação com o poder político e espiritual, mas por outro revela-se insuficiente para desconstituir de todo as opções semióticas das escritas pré-colombianas e os universos e as práticas discursivas da oralidade das populações colonizadas. Dessa polaridade resultam paradigmas plurais e heterogêneos nas culturas contemporâneas em que, admitida a permanência de um sistema de desigualdade e dominação, surgem “literaturas escritas alternativas” (LIENHARD, 2003, p. 143), tributárias de processos de negociação e conflito de grupos sociais e práticas culturais distintos entre si. Apesar desse predomínio da letra, em lu-



gares sociais oral-populares subsistem situações de monolinguismo ou de bilinguismo e práticas comunicativas conflituosas com distintos graus de aculturação ou de preservação identitária. Algumas dessas coletividades ainda privilegiam criações a partir da voz, tomada aqui como manifestação de autoria não ocidental em que se articulam corpo, pensamento e linguagem. Outra dimensão desses grupos traz indagações sobre o lugar do discurso mítico em face das intercorrências (neo)coloniais, nas quais, notadamente, as culturas subalternizadas seguem silenciadas e danificadas. No caso específico do povo guarani-mbyá,

Sociedade oral por excelência, em que a retórica tem lugar de destaque, o conhecimento das “belas palavras”, base dos ensinamentos, é o atributo mais desejado. [...] a sabedoria advém das revelações contidas nos sonhos, da iluminação obtida por aqueles que, mediante a obediência às regras ditadas pelos mitos, estão mais próximas [sic] de Nhanderu e do conhecimento. (LADEIRA, 2007, p. 78).

De um modo geral, como sociedades da palavra, os povos ameríndios efetivam na sobrevivência de seus mitos um potente elemento de descolonização e manifestam a sabedoria da “América Profunda”, conforme preconizou o filósofo argentino Rodolfo Kusch (2007), para quem o sentido mais íntimo e intenso de viver passa por sentir-se parte da natureza e por ter um corpo (e, como tal, por ter voz), e assim aceder a outras formas de conhecimento. Para dar conta dessa proposta, discutimos possíveis sentidos do mito na contemporaneidade e, em seguida, exemplificamos com situações surgidas em experiência de campo numa aldeia guarani-mbyá da cidade de Porto Alegre/RS.



O MITO COMO RESISTÊNCIA EPISTEMOLÓGICA

Com a imposição do logocentrismo entre os gregos, o lugar da poesia e dos mitos tornou-se problemático. Os poetas passaram a não ser confiáveis na pólis, assim como o discurso dos mitos passou a ser compreendido como mentiroso, por não ser passível de explicitação causal. Ainda que sob certas perspectivas na experiência mítica seja destacada a dimensão religiosa e atemporal, preferimos pensar que “o mito é uma história verdadeira porque se refere sempre a realidades”. (ELIADE, 1963, p. 13). Ora, com isso se chega ao terreno do simbólico, das representações construídas por indivíduos e coletividades que dizem respeito aos embates da vida material e ao tempo histórico. Como narrativa, o mito é fonte inesgotável de esclarecimento sobre aspectos impenetráveis da existência que só encontram (alguma) resposta nesse discurso. Em sua proposta de uma teoria intercultural da literatura, o argentino Adolfo Colombres (1997, p. 214, tradução nossa) elabora uma síntese sobre o conceito:

O mito, como a arte, recorta uma determinada zona da vida e a dota de uma grande significação, projetando-a à esfera do durável. Quer dizer, certos fatos que se consideram relevantes são separados da banalidade cotidiana, convertidos em imagens e fixados num espaço de intensidade e luz, como um modelo para destacar ou para resolver uma contradição.¹

Interessa-nos sobremaneira esse modo de qualificar o discurso do mito em sua dimensão imaginativa. Essa abordagem

¹ “El mito, al igual que el arte, recorta una determinada zona de la vida y la dota de una alta significación, proyectándola a la esfera de lo durable. Es decir, ciertos hechos que se consideran relevantes son sustraídos de la banalidad, convertidos en imágenes y fijados en el espacio de la intensidad y la luz, como un modelo para emular o para resolver una contradicción”. (COLOMBRES, 1997, p. 214).



define seus efeitos ambivalentes como zona de luz lançada sobre as sombras da dita realidade que, embora aspire a uma duração, se modifica sob as circunstâncias materiais e históricas. O autor entende ainda que, possivelmente por seu caráter sagrado, no mundo indígena da América o mito resistiu melhor que outros gêneros ao processo de aculturação, tendo até mesmo constituído elemento de resistência epistêmica.

De modo semelhante, ao examinar os mecanismos de transculturação próprios das culturas latino-americanas, Ángel Rama (1985), percebe, no recurso ao mito por um escritor-antropólogo como José María Arguedas, um elemento reativo à ação homogeneizadora da “cidade letrada”. Tal mecanismo não se deixa apreender por meio de uma consideração lógico-causal, nem pode ser reduzido à irracionalidade, pois, ao contrário, implica

[...] um manejo dos materiais à sua disposição que concede ampla liberdade significativa a múltiplos traços da realidade e concomitantemente uma extrema utilização do princípio analógico. Isso permite construir explicações do mundo a partir de núcleos de significação que se vão repetindo, ampliando e modificando em diversas instâncias de aplicação prática a outros campos ou assuntos. (RAMA, 1985, p. 224-225, tradução nossa).²

Nessa perspectiva, o escritor peruano agiu como um transculturador que, por seu conhecimento profundo das fontes ameríndias, harmonizou formalmente configurações sociais e expectativas

² “un manejo de los materiales a su disposición que concede amplia libertad significativa a múltiples rasgos de la realidad y concomitantemente una extremada utilización del principio analógico. Eso permite construir explicaciones del mundo a partir de núcleos de significación que se van repitiendo, ampliando y modificando en diversas instancias de aplicación práctica a otros campos o asuntos” (RAMA, 1985, p. 224-225).



cognitivas distintas – base da lei analógica que conecta zonas aparentemente muito distantes. Neste trabalho, identificamos nos sujeitos Guarani-Mbyá os agentes contemporâneos da transculturação narrativa, conforme explicitaremos a seguir, tomando-os como fontes de relatos orais de seus mitos e dos conflitos das relações neocoloniais.

Estudiosos de longa data dos povos guarani, León Cadogan (1959), no Paraguai, e Egon Schaden (1974), no Brasil, abordaram seus mitos não apenas como um elemento que justifica o passado social e cultural, mas também como uma expressão da sua forte espiritualidade. Trabalhos recentes com estudos de caso, surgidos a partir de descrições etnográficas, dão continuidade a esse caminho precursor investindo, porém, num aspecto comum: a confluência dos discursos míticos com as urgentes demandas por terra (históricas, portanto) e mesmo com tragédias ambientais.

Aldo Litaiff (1996), justifica sua pesquisa com a clareza de que o que se sabe desse povo é ainda muito superficial e de que é marcante sua forte identidade étnica – “eles mudam para não desaparecerem”. (LITAIFF, 1996, p. 16). A partir de um contato interétnico em Bracuí, Serra do Mar, na cidade de Angra dos Reis (litoral do estado do Rio de Janeiro), mapeia o *ethos* e as representações do grupo a fim de situar suas formas de organização social e de identificação. Nos capítulos finais, mais relevantes para nossa abordagem, o autor discute suas deambulações territoriais numa dupla perspectiva – econômica e profética, nesse caso, dada a busca de *Yvy Mara Ey* (a terra sem males como local de fartura, elemento controverso e seminal nessa cultura). Citando estudos de Dias Martinez (1985 apud LITAIFF, 1996), reforça a crítica a Curt Nimuendajú, que reduzira as migrações a motivos religiosos, e indica que o “vandalismo dos ocidentais”, representado por guerras nos séculos XVIII e XIX, faria eventos históricos repercutirem na leitura que os próprios guarani fizeram de seus mitos.



Como não poderia deixar de ser, o antropólogo reproduziu os mitos cosmogônicos obtidos a partir do trabalho de campo, entre eles a criação de uma segunda Terra (após a destruição da primeira por um dilúvio, como punição pela transgressão do incesto), o “Ciclo dos gêmeos” (os irmãos Sol e Lua) e a origem do fogo. Chamamos atenção para o relato do cacique sobre “[...] o fim do atual mundo pelo fogo, relacionando-o à Usina Nuclear (Angra I, próxima à sua aldeia)”. (LITAIFF, 1996, p. 116). Essa revelação é associada de forma contundente ao nome que os indígenas deram ao espaço em que viriam a construir a usina – *Itaorna*, local onde a pedra não é firme.³ Essa fala catastrófica, encontrada em outros grupos dessa etnia, é reveladora do seu pessimismo atual, algo que não sendo novo, é, ao contrário, “[...] componente essencial de seu estar-no-mundo (*tekó*)”. (LITAIFF, 1996, p. 118). Contudo, Litaiff destaca elementos evidentemente concretos nos depoimentos – não se trata apenas de cataclismas e epidemias em abstrato –, e sim do “[...] iminente desmoronamento da terra pela falta de seu suporte, o *popyguá* (vara-insígneia)” (LITAIFF, 1996, p. 118), fato que, por sua vez, remete ao caos cultural, ao medo do enfraquecimento da sua cultura. Assim, o que se percebe ameaçado não é apenas o ambiente (*tekoá*), mas o modo de ser que se liga umbilicalmente ao território.

³ Interessante ler esse comentário à luz do texto do linguista José Bessa Freire (2010), que relata acidente ocorrido em fevereiro de 1985 na usina nuclear de Angra dos Reis em decorrência de fortes chuvas. Segundo Freire (2010), só depois do acidente os engenheiros tomaram conhecimento que *Itaorna*, em língua tupi, significa “pedra podre”, o que, a seu ver, revela “como, em consequência, a sociedade brasileira deixou de se apropriar de um saber milenar, útil para a sua sobrevivência, sem que a escrita substituísse essas funções para amplos setores da sociedade nacional. E nos colocam algumas interrogações sobre o momento e as razões da ruptura, assim como sobre a vigência da tradição oral para os povos indígenas que sobreviveram”.



Numa interpretação semelhante, a antropóloga Maria Inês Ladeira (2007, p. 78) observa nos mitos registrados que

[...] o termo “memória”, enquanto conservação, síntese ou análise histórica, parece ter outro significado entre os Mbyá, em que a história, em termos temporais e espaciais, é revivida, vivida e interpretada constantemente.

Isso quer dizer, então, que uma sociedade que se organiza culturalmente sob a estrutura do mito e segundo suas normas permite-se criar um “novo” mito que responda a uma situação difícil do momento com a remissão “[...] aos primórdios, à criação do mundo e da humanidade, abrangendo os preceitos e as normas de convivência prescritos em outros mitos” (LADEIRA, 2007, p. 79). Assim, numa replicação característica dessas narrativas cosmológicas, povos tradicionais interpretam criativamente suas sociedades e projetam sentidos para seu futuro, como poderemos verificar a seguir nos exemplos por nós selecionados.

MITOS GUARANI-MBYÁ: VIVER COM ALEGRIA E ANDAR DE COSTAS

Nos dois exemplos a serem expostos, manifesta-se o princípio da alegria desse povo regido pela espiritualidade e pela voz. No mito fundador, cada alma que vem ao mundo é marcada por uma palavra que conduz sua existência – ou seja, o sujeito se faz linguagem encarnada que vive porque canta, dança e se enuncia com o verbo. Tal mecanismo não se afasta dos conteúdos mais amplos do mito, que possui vastas zonas de indeterminação e variado espectro semântico.



A psicóloga Viviane Silveira (2013), realizou etnografia de quase dois anos (2011-2013) na aldeia Anhetenguá, situada na Lomba do Pinheiro, bairro de Porto Alegre/RS. Por conta dessa experiência, em artigo publicado em coautoria com o professor da escola local, Jerônimo Franco, reflete sobre as marcas de “delicadeza, curiosidade, alegria, leveza, humor fino, concentração e impressionante desejo de saber” (SILVEIRA; FRANCO, 2013, p. 200), que a seu ver estariam relacionadas ao respeito à palavra e ao idioma, bases do milenar e respeitoso modo de vida. Por realizarmos nossa atividade enquanto grupo de contadores de histórias com professores e alunos da escola dessa mesma aldeia e nesse mesmo período, acompanhamos parte desse percurso.⁴ O texto relata momentos de conversa em que ressalta a sacralidade da palavra – que faz as coisas existirem – e da cultura em si mesma. O professor pratica no cotidiano a preservação da língua e da cosmovisão pautada na saúde corporal e espiritual (o bem-viver). As crianças aprendem entre si, com professores e adultos, com animais, na relação com a natureza, nas cerimônias coletivas, enfim, no estar junto seguindo a sabedoria dos líderes espirituais, o que Kusch (2007, p. 225, tradução nossa) identifica como próprio das sociedades de amparo:

Em vez do indivíduo há a comunidade e ela é responsável por ampará-lo e sustentar sua vida. [...] A comunidade responde por uma justiça vital que

⁴ No artigo “Histórias para povoar as matas: os mbyá-guarani entre voz e letra” (TETTAMANZY; RIVOIRE, 2013), refletimos sobre nossa prática de narração oral e de contato intercultural tendo como base mitos e histórias desse povo (pesquisados em *sites*, livros e audiovisuais). Trata-se de um exercício do que Walter Mignolo (2008, p. 297) chama de “epistemologia de fronteira”, ou seja, do confronto de línguas, religiões e formas de pensar marginalizadas em face das categorias de pensamento ocidentais.



restitui a vitalidade, e não só os direitos de cada homem.⁵

Ao final desse artigo, é descrita uma conversa com o cacique da aldeia, Cirilo Morinico, que explica para a pesquisadora sua versão para o surgimento do futebol, esporte praticado com prazer e destreza por vários moradores dessa aldeia (vale destacar que seus times são inclusive campeões de torneios entre os indígenas):

A história começa assim. Era uma aldeia grande com muitos guarani. No centro tem uma casa de reza, onde os Karaí...

Era como se fosse cercado. Sempre existe um Xondaro na entrada da aldeia.

Ali começa o Karaí. Tomando chimarrão. E as crianças. Que que ele pensou? Havia palha de milho. Através dela foi feito um... tipo bola. O Karaí falou para as crianças: brinquem com isso aqui. Aí começa o jogo. E ao mesmo tempo havia o espeto. Era um tatu. O Karaí preparou um tatu assado, o chimarrão, a erva mate também era colocada enquanto assistia o jogo. Preparava erva mate no pilão. Observava as crianças, tomava chimarrão, tatu assado na fogueira.

Inicialmente as crianças jogavam só por cima. Nas mãos. Só arremesso. Isso durou bastante tempo. Jogavam um para o outro. Assim surgiam mais coisas. Nasceu como educação. O Karaí, duas, três crianças. Para respeitar. Depois, com mais criatividade, jogaram mais crianças. Não havia regras específicas. A bola vem dos deuses. É orientação de Deus. Enquanto brincavam, o Karaí estava sentado em frente à porta da Opy,

⁵ “En vez del individuo hay comunidad y ella es responsable de ampararlo y sostener su vida. [...] La comunidad responde por una justicia vital que restituye la vitalidad, y no sólo los derechos de cada hombre” (KUSCH, 2007, p. 225).



fumando cachimbo. Agradecia, sabia que vinha através de Deus.

Disse a eles, neste momento: Donos da terra. Donos da bola.

Me responderam: e donos do chimarrão! Já passou a hora da mentira! Chega de Peru!

Peru é a personagem que aparece em seus mitos enquanto uma figura que sempre mente e faz travessuras para os outros.

Seguiram: a bola surgiu não para jogo, para ganhar dinheiro! Era para ganhar a vida! Assim começamos fazendo a bola. Trouxe para todos os adolescentes viverem em paz, saúde e alegria. Para ver o modo de viver. Se as crianças viverem com a bola, brincando, não sentem outros sentimentos. É orientação de Deus. Antigamente não existia tristeza. Ela veio depois dos portugueses, do massacre.

Compreenderam mal. Escutaram como “pelota”, bola. Mas entenderam mal. passaram a chamar bola de pelota, pelotas. Em guarani o que diziam era PEROTA. É LÍNGUA GUARANI. O que diziam era uma expressão que indicava, que se referia às folhas do milho. (SILVEIRA; FRANCO, 2013, p. 204-205).

Conforme o relato, a partir de uma incompreensão linguística, os colonizadores teriam traduzido as folhas do milho em formato arredondado por bola, pela semelhança do nome original do objeto manipulado pelas crianças em seu jogo (“perota”) com o significante “pelota” (“bola” em espanhol, língua conhecida por esse povo que possui extensões familiares em países vizinhos falantes da língua espanhola). Contudo, a maior incompreensão parece estar no sentido atribuído ao esporte – fonte de



ganho material para os não indígenas, o futebol, como outros elementos cosmológicos, é mais uma manifestação divina que surgiu para trazer alegria, elemento indispensável ao modo de vida próprio. Na perspectiva kuscheana:

O europeu vê o mundo como um espetáculo, diferentemente do indígena, que o vê como um organismo cujo equilíbrio interno depende pessoalmente de cada um [...] o saber é quase sempre o de um ritual para manter o equilíbrio cósmico, um saber revelado. (KUSCH, 2007, p. 332, tradução nossa).⁶

Como esporte coletivo, o futebol preserva a individualidade, mas também o empenho para com o grupo. A cena descrita pela liderança e a forma como a valoriza reitera o poder daquele que ensina por meio da palavra viva. No enredo mesmo temos a presença de Nhanderu, intervindo pela fala inspirada do Karáí, que recebe instruções enquanto fuma e enquanto sorve o chimarrão, bebida feita de erva-mate, planta associada por esse povo à iluminação interior. Ao seu redor a vida acontece organicamente, crianças brincam, adultos preparam alimentos, espíritos protegem e orientam. Temos, assim, num esquema de moldura (uma história encaixada na outra), a potência ritual e a afirmação étnica na narrativa do mito de origem – nem inglês nem moldado pela genialidade brasileira, o futebol é apresentado como sendo uma revelação divina para o povo guarani-mbyá seguir “em paz, saúde e alegria”, componentes inseparáveis da cosmovisão solapada, conforme o relato, pela tristeza que veio “depois dos portugueses, do massacre”. O imaginário coletivo renova a palavra mítica em

⁶ “El europeo ve el mundo como un espectáculo, el indígena en cambio como un organismo cuyo equilibrio interno depende personalmente de cada uno [...] el saber es casi siempre de un ritual para mantener el equilibrio cósmico, un saber revelado”. (KUSCH, 2007, p. 332).



face dos impasses da experiência histórica, de modo que a ética do amparo dos Guarani contesta a violência colonial dos que se impuseram como donos da terra e donos da bola.

O outro mito a ser abordado foi trazido oralmente em 2012 por um professor, na escola da mesma terra indígena, a Anhetenguá, em que compartilhávamos execuções performáticas de histórias (conforme explicado na nota 4). Num contexto de experimentação e alteridades em contato, fomos recebidos certo dia com a notícia de que iria contar uma história, ressaltando que era para todos, “até para a Seduc” (Secretaria de Educação do Estado, mantenedora da escola) perceber que eles sabiam dar aulas e contar histórias. Além do grupo de contadores, estavam presentes outras pessoas que desenvolvem ações na aldeia, como a já mencionada psicóloga Viviane e a diretora da escola. Para sua narrativa, havia desenhado previamente no quadro-negro um esquema em que apareciam em baixo, lado a lado, dois rostos de meninos (um indígena e um não indígena, ou *jurua*). Acima inseriu em colunas desenhos que demonstravam diferenças entre os dois – o que vestem, com que brincam, do que se alimentam, como se comunicam, como transmitem conhecimentos e, por fim, como caminham. Vamos nos deter nos três últimos elementos da comparação.

Sobre a transmissão de conhecimentos, enquanto os não indígenas usam papel e caneta, os guarani usam o *petenguá*, cachimbo revelador dos ensinamentos de Nhanderu; sobre a comunicação, possuem os *popyguá*, varas de madeira cujos toques constituem a “fala” de seu portador, enquanto os *jurua* possuem o celular. Tal contraponto demonstra com clareza o posicionamento reticente em relação à, digamos assim, limitação dos modos de ser ocidentais. Quanto ao modo de caminhar, aqui temos o elemento mais instigante: enquanto o *jurua* caminha olhando para frente, com pressa e sem olhar para trás, o Mbyá caminha de costas,



lentamente, observando o caminho. Evitamos a leitura mais direta da imagem do caminhar associada à itinerância desse povo, que se moveria num território que ignora as fronteiras dos Estados Nacionais para, segundo algumas interpretações, encontrar a terra sem males a partir do profetismo de seus pajés. Abstraído esse viés espiritual, que encontra posições contraditórias inclusive entre os indígenas,⁷ buscamos ler a história do professor da escola da aldeia Anhetengú pela perspectiva do mito que elucida elementos conflituosos da realidade presente, usando, além de imagens e estruturas analógicas, os ensinamentos dos tempos de antigamente.

A narrativa do professor elucida exemplarmente o processo de fagocitação descrito por Rodolfo Kusch (2007). O regime do ser, presente no europeu, está sitiado – fagocitado – pelo regime do estar, representativo da cultura da serra, ou seja, do indígena. A coesão e a persistência deste transcendem o mundo de essências e da metafísica de ser alguém do Ocidente, e sua experiência:

[...] se dá nesse plano do mero dar-se no terreno da espécie, que vive sua grande história, comprometida com o seu aqui e agora ou, como já dissemos, nessa margem onde acaba o humano e começa a ira divina dos elementos. (KUSCH, 2007, p. 191, tradução nossa).⁸

Nessa forma de vida, o humano se liga a uma grande história, aquela dos elementos cósmicos. O estar é impregnado de um profundo sentido vital, de modo que, à semelhança do imperfeito deus Viracocha, o americano

⁷ A esse respeito, indicamos a leitura de Pradella (2009).

⁸ “se da en ese plano del mero darse en el terreno de la especie, que vive su gran historia, firmemente comprometida con su ‘aquí y ahora’ o, como ya dijimos, en ese margen en donde se acaba lo humano y comienza la ira divina de los elementos”. (KUSCH, 2007, p. 191).



[...] remedia a desgraça original de “estar no mundo” esboçando uma ordem que se equilibra com o caos, de tal modo que os opostos sobrevivem em meio a uma relativa harmonia. (KUSCH, 2007, p. 199, tradução nossa).⁹

Ora, como entender a narrativa do professor se não como uma relativa harmonia entre antagonismos que tornam evidentes o vazio do que Kusch chama de “pátio das mercadorias” das cidades (os abundantes celulares e escritas da sociedade hipermediatizada) e a miséria da vida que não teme a ira divina ou que esconjura o mágico em prol da caminhada obstinada em frente, para o progresso. Ao contrário, o andar silencioso e contemplativo dos Mbyá, sustentado pela presença da divindade (vide o cachimbo e as varas), assim como o do americano,

[...] vê a vida como o surgimento de uma primeira forma diferenciada da pedra que apenas pretende sustentar-se com dignidade. E isso com o medo da primeira tentativa e defendendo a primeira humildade e a pobreza de estar no mundo sem saber por que. (KUSCH, 2007, p. 245, tradução nossa).¹⁰

Esse caminho, mais que exterior, fundamenta-se numa busca não arrogante do sujeito que se coloca no mesmo nível de uma pedra ou de outros seres viventes, dos quais depende e que são percebidos pelos habitantes da cidade como o fedor: “A fagocitação se

⁹ “remedia la desgracia original de ‘estar en el mundo’ esbozando un orden que se equilibra con el caos, de tal modo que los opuestos sobreviven en medio de una relativa armonía”. (KUSCH, 2007, p. 199).

¹⁰ “ve a la vida como un tanteo de una primera forma diferenciada de la piedra la cual sólo pretende sostenerse con dignidad. Y eso con el miedo del primer intento y adjudicándose la primera humildad y la pobreza de estar en el mundo sin saber porque”. (KUSCH, 2007, p.245).



dá pelo fato mesmo de ter qualificado como fedorentas as coisas da América”.¹¹ (KUSCH, 2007, p. 19, tradução nossa).

JEGUATA TAPE PORÃ: O CAMINHO BONITO

Não é por incorporar elementos da sociedade envolvente ou por estabelecer com ela dinâmicas de trocas simbólicas e materiais (como escolas, tecnologias e o próprio futebol) que os Guarani-Mbyá deixaram de se conduzir cosmologicamente pela ligação com tudo o que existe, seja animado ou inanimado. As dinâmicas sociohistóricas seguem em permanentes diálogo e tensão com as imagens e palavras verdadeiras do mito. Por meio dos dois aqui relatados – o da origem do futebol e o das comparações entre os meninos – observamos que a narrativa fundamenta o agir e o pensar do presente, mediados pelos tempos passados. Irracional aos olhos da cidade, a caminhada de costas assegura a identidade étnica de quem resiste porque contempla o todo e, mais ainda, porque é capaz de se apropriar da cultura do outro sem a ela se submeter, atuando como transculturador. A mesma capacidade de se relacionar com a alteridade não tem se manifestado nas sociedades modernas e ocidentais (ou ocidentalizadas). Os habitantes da cidade asséptica e controlada rechaçam com violência e desprezo os povos originários: incomoda-lhes seu “fedor”, dada a aparente pobreza (em verdade, a “primeira humildade”) e a defesa reverente do território (“organismo vivo”) e de tudo que nele existe em “relativa harmonia”.

Uma recente coletânea de estudos da região norte-amazônica concilia análises de sistemas cosmológicos com a sociohistória das situações de contato, privilegiando memórias do encontro colonial e os

¹¹ “La fagocitación se da por el hecho de haber calificado como hedientas a las cosas de América”. (KUSCH, 2007, p. 19).



[...] dispositivos não apenas de representação, mas de domesticação simbólica e ritual da alteridade dos brancos e neutralização dos seus poderes nefastos (pestilência e violência); seu caráter de pacificação às avessas (ALBERT, 2002, p. 10).

Tal material destaca, assim, não mais a definição pelo pesquisador da identidade do Outro; ao contrário, o branco torna-se objeto de captura, e os indígenas acabam por se reinventar culturalmente e se redefinir ao processarem a identidade cultural dos não indígenas. A mesma reflexividade cultural comparece nos dois relatos aqui expostos: a voz do cacique traduzida na escrita do artigo em coautoria e a palavra viva do professor empregam recursos simbólicos próprios para dar conta cognitivamente, e mesmo politicamente, da diferença do branco, apresentado como invasor das terras e como consumista apressado. Assim vemos renovado o potencial explicativo dos mitos desse povo que persegue o *jeguata tape porã*, quer dizer, o caminho bonito, como um dia explicou o professor sobre o nome que daria à nova aldeia em que iria morar, com rio de águas limpas, mato variado e presença de animais. Nesse caso, bonito quer dizer ainda permeado das belas palavras cultivadas pelos velhos e sábios guarani, sustentáculos do modo de vida milenar que segue pouco compreensível aos olhos cegos da razão técnica, que encontram no consumo sua ontologia (“consumo, logo existo”).

REFERÊNCIAS

ALBERT, Bruce. Introdução. In: ALBERT, Bruce; RAMOS, Alcida Rita (Org.). *Pacificando o branco: cosmologias do contato no Norte-amazônico*. São Paulo: Editora da Unesp; Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 9-21.



CADOGAN, León. *Ayvu rapyta*. São Paulo: USP, 1959. (Boletim, n. 227; Antropologia, n. 5).

COLOMBRES, Adolfo. *Celebración del lenguaje: hacia una teoría intercultural de la literatura*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1997.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70, 1963.

FREIRE, José Ribamar Bessa. Os guarani e a memória oral: a língua e a canoa do tempo. *Taqui Pra Ti*, Rio de Janeiro, 9 mar. 2010. Disponível em: <<http://bit.ly/2NaL7b1>>. Acesso em: 12 jul. 2018.

KUSCH, Rodolfo. *Obras completas*. Buenos Aires: Fundación Ross, 2007.

LADEIRA, Maria Inês. *O caminhar sob a luz: território mbya à beira do oceano*. São Paulo: Editora da Unesp, 2007.

LIENHARD, Martin. *La voz y su huella*. Ciudad de México: Casa Juan Pablos; Tuxtla Gutiérrez; UNICACH, 2003.

LITAIFF, Aldo. *As divinas palavras: identidade étnica dos guarani-mbyá*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Caderno de Letras da UFF*, Niterói, n. 34, p. 287-324, 2008. Suplemento.

PRADELLA, Luiz Gustavo Souza. Jeguatá: o caminhar entre os Guarani. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 99-120, jul./dez. 2009.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa em América Latina*. 2. ed. Ciudad de México: Sigloveintiuno, 1985.



SCHADEN, Egon. *Aspectos fundamentais da cultura guarani*. São Paulo: Edusp, 1974.

SILVEIRA, Viviane; FRANCO, Jerônimo Vera Tupã. O mbyá como princípio: o que é possível quando se desconhece? In: FARENZENA, Nalu (Org.). *VI Encontro Internacional de Investigadores de Políticas Linguísticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013. p. 199-206.

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato; RIVOIRE, Luciene. Histórias para povoar as matas: os mbyá-guarani entre voz e letra. In: FARENZENA, Nalu (Org.). *VI Encontro Internacional de Investigadores de Políticas Linguísticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013. p. 219-225.

CORPO E RESISTÊNCIA: A PERFORMANCE DE ATAHUALPA

Frederico Fernandes

“Dime cómo imaginas el mundo y te diré en qué orden te incluyes, a qué sentido perteneces.”¹

(Severo Sarduy, 1999).

Existe uma condição oral latino-americana? Não estou ousando, com tal pergunta, enquadrar o horizonte problemático e heterogêneo da voz e da poesia que constitui a entidade América Latina ao longo de sua história. A estratégia escolhida aqui consiste em permanecer numa viva temporalidade dos acontecimentos. Para isso, a questão introdutória exhibe suas filigranas pelas quais rastreio algumas possíveis iluminações que a responderão: Qual(is) acontecimento(s) afirma(m) a possibilidade de existência de tal condição nos dias atuais? A partir de que práticas e regimes do fazer se organiza um território latino da ação? Como o corpo franqueia os sinais vitais dessa condição?

Algumas pistas para as perguntas anteriores foram dadas pela análise do processo histórico de formação latino-americana e podem

¹ “Diga-me como imaginas o mundo e te direi de qual ordem faz parte e a qual sentido pertences.” (Severo Sarduy, 1999, tradução nossa).



ser encontradas no paradigma “história da conquista”. As forças desse discurso implicam, grosso modo, uma polarização entre “dominação” – força arbitrária e violenta que leva à destruição do corpo – e “resistência”. Resistir é mais que uma força contrária ao movimento de agressão e destruição de corpos e tradições. Ecoada em vozes afro-indígenas, a resistência é encarnada em poéticas de carnavais nos países latino-americanos – como a *diablada* de Oruru, na Bolívia; o maracatu da Zona da Mata pernambucana, no Brasil; a festa de Barranquilha, na Colômbia – e práticas religiosas, culinárias e artesãs decorrentes da união entre o negro e o índio no enfrentamento dos “senhores de terra” escravocratas. A poética das festas, incomodamente ajustadas ao adjetivo de “populares”, não deixa de colocar o corpo como gesto de uma lembrança de revoluções, guerras e revoltas. A resistência não se localiza no eixo estagnado de uma tradição, mas na performance do corpo pela sobrevivência. O corpo anuncia uma presença, por isso sua destruição deve ser evitada, como no relato Krenac do funeral de um velho índio cuja carne foi secando, sua face murchando, mas seus olhos continuaram vivos, com a promessa de olhar por seu povo. “Daí sua força e resistência”. (ALMEIDA, 2009, p. 68). Enquanto presença corporal, o sentido de resistir expande-se para além da semântica conflitiva da luta, pois consistirá, sobremaneira, na negociação de práticas e na imposição de subjetividades.

Desde o massacre de astecas em Tóxcatl (1521) e de incas em Cajamarca (1532), o ato revolucionário da resistência assume ideologias e posicionamentos heterogêneos na América Latina, podendo em certos casos, e paradoxalmente, ser inspirado por pensamentos originados no seio da mesma cultura ora opressora.² Os massacres não são uma exclusividade latino-americana, eles se

² Para ficar com alguns exemplos, cito o liberalismo de Túpac Amaru II no século XVIII, ou o zapatismo mexicano do século XIX, ou as Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (Farc), de inspiração marxista-leninista, dos anos de 1960.



estendem dos territórios mais ricos aos mais pobres, dos mais estáveis politicamente aos em conflitos civis. Os massacres são dotados de diferentes faces ideológicas e ocorrem numa intensidade proporcional à violência que geram. Seu corolário é a sobreposição de injustiças que vão se aliando aos eventos, construindo um hiato de reflexão, no qual se sobressaem interesses de indivíduos em detrimento do anseio coletivo. O massacre esvazia a construção de um projeto comum e aprisiona a vítima no sonho de seus opressores.

Para pensar no caso brasileiro, o que haveria de comum entre Canudos (1896-1897), Carandiru (1992), Candelária (1993), Eldorado dos Carajás (1996) e Guarani-Kaiowá (2016)? Nada além da arbitrariedade remanescente da “conquista da América”, nada além de fotografias de corpos esfrangalhados e empilhados, nada além de uma ferida aberta na história, nada além de um gosto amargo, persistente, denunciando o estado de violência e destruição sempre em latência. O corpo morto dos massacres é uma presença apavorante, inibindo a reação dos que sobreviveram. Pavor que vai sendo ressignificado na prática cotidiana, em meio a uma memória filtrando o transe. Num mundo inebriado pelo poder e uso da força, diametralmente oposto à capacidade de diálogo, latino-americanos ou não são alçados à condição de sobreviventes.

O sentido de resistência na América Latina coincide menos com a utopia de preservação de algo no tempo do que com uma pulsão de sobrevivência diante das agressões sofridas. A resistência denuncia a estratégia de um corpo em meio aos acontecimentos. “Resistência: fluxo vital de um corpo num eixo de possibilidades”. Pensar a América Latina por uma de suas chaves mais distintas implica refletir sobre um corpo em constante ressignificação no debate com o mundo, um corpo-memória que por meio da linguagem artística recupera os acontecimentos nos quais formas de opressão e estratégias de enfrentamento passam a ser evidenciadas. A base sobre



a qual se assenta o conceito de resistência é a do corpo-memória que pode ser traduzido em um ato, ou seja, uma forma de agir sobre o mundo. A partir da identificação e análise do ato, busco demonstrar como a condição oral latino-americana tanto organiza uma territorialidade neobarroca quanto institui um jogo profanador.

A acepção de “corpo-memória” não tem a pretensão de dar conta do amplo conceito de memória em suas várias mídias ou práticas – sociais, psicanalíticas, políticas etc. Memória está sendo tomada como o momento de ação de uma força do passado sobre o presente que ressignifica um acontecimento. Nessa perspectiva, ela será apreendida em razão da investigação de sua função numa dada ordem de acontecimentos. Parece-me que é dessa forma que os teóricos da performance vão lidar com ela. Para Paul Zumthor (1993), por exemplo, a memória possui uma dupla função: ela tanto é coletiva –repositório de sabedoria de um grupo ou comunidade – como individual, na medida em que o sujeito a transforma e a atualiza quando em performance. Corpo, na chave em que se apresenta, corresponde à materialidade pela qual a memória desempenhará seu potencial criativo, preparando-o para o debate com o mundo.

A irradiação da violência da conquista da América, reproduzida nas iminentes ameaças de aniquilação de corpos, também deixa seus traumas, atualizados, mediante o estímulo mnemônico nas artes produzidas de um território latino-americano criado *ad hoc*. Tais traumas são evidentes como marcas de identidade de corpos, e para percebê-los é necessário perscrutar o movimento do corpo, atentar para as emoções que, além das palavras, vão romper suas couraças de defesa.

Os ensaios de Severo Sarduy (1979), reunidos em *Escrito sobre um corpo*, focam nessa emanção energética de corpos pulsantes, tendo a literatura e as artes visuais como fulcros do debate. A principal lição de Sarduy (1979, p. 134) é a de que o corpo assinala um trajeto em direção ao outro. E é aí também que ocorre a grande virada da



memória do corpo para o corpo-memória, pedra angular para a percepção de uma latinidade americana em trânsito, isto é, em constante construção e ressignificação. “O corpo-memória está em direção ao outro”. Essa virada é senão o momento de um corpo em performance.

DA ORALIDADE AO CORPO: A CRÍTICA LITERÁRIA LATINO-AMERICANA

A tese de Milman Parry, defendida no final dos anos 1920, sobre a produção e a circulação oral dos poemas homéricos, tornou-se a principal coluna de sustentação dos *oral studies*, de grande repercussão no século XX, sobretudo no modo como ecoou em trabalhos de Albert Lord, Walter Ong, Eric Havelock, Ruth Finnegan e Paul Zumthor. Para eles, o principal enfoque consistia em desconstruir a supremacia do texto escrito sobre o oral, demonstrando as especificidades e a riqueza da construção poética circulada pela voz. Os *oral studies* acabaram por colocar em evidência o papel da performance na produção de significados do texto, juntando à análise da linguagem verbal o gesto, a voz, a interação com o público, o figurino, a musicalidade e outros elementos de plasticidade da apresentação. A performance foi entendida como o momento de atualização do texto e, por isso, o exercício principal dos estudiosos da poesia oral não omitiu e, pelo contrário, reforçou a ideia da preexistência da performance em relação à literatura.³

³ Veja, nesse sentido, nas primeiras páginas de *A letra e a voz*, o desabafo de Paul Zumthor (1993, p. 8): “Doze ou quinze gerações de intelectuais formados à europeia, escravizados pelas técnicas escriturais e pela ideologia que elas secretam, haviam perdido a faculdade de dissociar da idéia de poesia a de escritura. O ‘resto’, marginalizado, caía em descrédito: carimbado ‘popular’ em oposição a ‘erudito’, ‘letrado’, tirado (fazem-no ainda hoje em dia) de um desses termos compostos que mal dissimulam um julgamento de valor, ‘infra’, ‘paraliteratura’ ou seus equivalentes em outras línguas”.



Paralelamente aos estudos de expressões poéticas orais que tiveram significativo desenvolvimento na interpretação e ampliação dos textos orais investigados no último quarto do século passado, uma perspectiva – empenhada na análise e interpretação da ficcionalização da cultura oral na obra literária – abria-se ao debate das relações entre literatura e performance. Os estudos sobre a oralidade ofereceram modelos para pensar questões culturais que foram tratadas na América Latina por vários críticos e teóricos da literatura: Cornejo Polar (2000), Ángel Rama (2008), Martin Lienhard (1990; 1995) e Carlos Pacheco (1992), para citar alguns. E, de fato, esse círculo de autores pode ser bastante ampliado com investigações voltadas para a problematização de sistemas literários específicos com base na poesia indígena ou na desconstrução da língua e aproximação com o oral efetuado pelas vanguardas poéticas.⁴ *Mutatis mutandis*, os autores referenciados debruçaram-se sobre as tensões entre cultura oral e escrita na América Latina e a maneira como a supremacia da escrita ditou as bases para o sistema literário de muitas nações. Não à parte, demonstraram como escritores consagrados – como o peruano José María Arguedas, o paraguaio Augusto Roa Bastos, o mexicano Juan Rulfo e o brasileiro Guimarães Rosa, entre outros – pensaram as tensões entre o oral e o escrito na formação da identidade e das relações de poder ao interno de suas próprias obras.

A premissa da preexistência da performance em relação à literatura leva a pensar ambas como produtos distintos e correlatos. Enquanto os críticos oralistas caudatários de Parry argumentam

⁴ Sobre as problematizações do sistema literário indígena na América Latina, indico como referências Adolfo Colombres (1995, 1997), Maria Inês de Almeida (2009) e Gonzalo Espino Relucé (2010). A respeito do problema da performance e da oralidade nas vanguardas latinas, indico Viviana Gelado (2006).



que o cânone literário ocidental tem na performance seus primeiros sopros de vida, os críticos oralistas voltados para o contexto latino-americano enfatizam que, ao interno do texto literário, a performance pode simbolizar os trânsitos entre a cultura oral e escrita. As análises dos escritores mencionados sinalizam, de modo bastante contundente, para o movimento de resistência como uma assimilação da cultura letrada, em que transcorre a redescoberta da tradição latino-americana. Assim, o grande salto dos críticos latino-americanos em relação aos folcloristas foi o de compreender a oralidade para além do argumento preservacionista e de tutor da tradição oral. A flama libertária da poesia será oxigenada, desse modo, pela voz, compreendida em sua dinâmica. A literatura bordará os limites de um território latino-americano por meio da ficcionalização de sujeitos em suas “comarcas” orais. Nas palavras de Ángel Rama (1982 apud PACHECO, 1992, p. 59, tradução nossa), essa ficcionalização compreende:

[...] a construção de formas artísticas desenvolvidas a partir da tradição cultural no interior da América Latina, daquelas forjadas por comunidades enclausuradas em suas ricas regiões, ao receberem o impacto de uma civilização que tende a aniquilá-las e contra as quais se ergue o escritor, não para negá-la em vão, mas para usá-la a serviço de uma redescoberta e reanimação do legado cultural que ele recebeu desde a infância e cuja sobrevivência ele quer assegurar. Numa época de cosmopolitismo infantil, trata-se de demonstrar que uma alta invenção artística é possível a partir da humilde matéria da tradição, sem que penda para questões mais ou menos pitorescas, mas sim para técnicas elaboradas, estruturas artísticas sagazes que traduzem plenamente o imaginário dos



povos latino-americanos e que, ao longo dos séculos, produziram culturas radiantes.⁵

A crítica latino-americana qualifica a literatura como instrumento de resistência, num movimento de apropriação da letra, até então símbolo opressor da conquista, para transformá-la num ato: o gesto da sobrevivência de uma tradição. Se os críticos latino-americanos chegaram ao resultado de que a literatura ficcionaliza a cultura oral, é importante pensar que a performatividade literária também realiza um pensamento oral no mundo real. A ideia de simulacro dá lugar à própria voz, uma voz imprensa, é claro, mas que permite ao sujeito viver a subjetividade da sua oralidade. Um exemplo disso são os livros de autores indígenas que protagonizam a autoria das lendas e mitos veiculadas pela tradição oral de suas nações. É a performance sendo transformada em performatividade, a letra sendo potencializada em ato.

No entanto, há outra questão a ser observada sobre os *oral studies* latino-americanos: ao focarem nas tensões entre as culturas oral e escrita, eles acabaram por situar o corpo nas adjacências da performance, dando maior importância e significado à voz. No corpo, as estratégias de sobrevivência se fazem tão significativas como

⁵ “la construcción de formas artísticas desarrolladas a partir de la tradición cultural interior de América Latina, esas forjadas por las comunidades enclaustradas en sus ricas regiones, al recibir el impacto de una civilización que tiende a cancelarlas y contra la cual se levanta el escritor, no para negarla vanamente, sino para utilizarla al servicio de un redescubrimiento y reanimación del legado cultural que recibió desde la infancia y cuya supervivencia quiere asegurar. En una época de cosmopolitismo algo pueril, se trata de demostrar que es posible una alta invención artística a partir de los humildes materiales de la propia tradición y que ésta no provee de asuntos más o menos pintorescos, sino de elaboradas técnicas, sagaces estructuraciones artísticas que traducen cabalmente el imaginario de los pueblos latinoamericanos que a lo largo de los siglos han elaborado radiantes culturas”. (RAMA, 1982 apud PACHECO, 1992, p. 59).



nas tensões entre voz e letra. Ao enunciar a presença de um corpo em performance, a obra literária aclarará um modo de existir e um comportamento social. O corpo, conforme será melhor abordado a seguir, na análise sobre o *sapa* inca Atahualpa, revela mecanismos de dissimulação e profanação a partir do contato com a força opressora. É no contato com o outro que o corpo realiza seu potencial criativo e, por isso, contribui para melhor compreensão dos textos orais, no sentido de entender seus mecanismos de resistência.

POR DETRÁS DO VÉU DE ATAHUALPA

“En esta cámara, a veces el eco precede a la voz.”⁶

(Severo Sarduy, 1999)

Em seu ensaio *Heterogeneidad y contradicción en la literatura andina*, Cornejo Polar (2000) reconta, a partir da leitura de cronistas do século XVI, o encontro entre o *sapa inca* Atahualpa e o frei Vicente Valverde. O episódio em discussão não é apenas uma denúncia das várias formas de opressão do colonizador diante do colonizado, mas também uma metonímia das relações poéticas que irão se estabelecer em todas as colônias americanas. As paráfrases e as apropriações que Polar faz dos cronistas, com base, principalmente, em uma edição de Raúl Porras Barrenechea, remontam ao dia 16 de novembro de 1532. Ao vislumbrar a salvação cristã e a amizade imperial a Atahualpa, o frei propôs ao imperador que renegasse suas crenças e deuses e que se submetesse ao jugo do rei dom Carlos (1500-1558). Os cronistas narram que o imperador inca pediu ao frei provas sobre a onipotência divina que ouvia e ele lhe respondeu que a verdade estava escrita, entregando-lhe a *Bíblia*.

⁶ “Nesta câmara, às vezes, o eco precede a voz”. (Severo Sarduy, 1999, tradução nossa).



A cena a seguir merece uma citação: “Atahualpa teve dificuldade em abri-la, a olhou detidamente, procurou ouvi-la – ante seu silêncio – atirou-a ao chão”. (POLAR, 2000, p. 287-288). A reação do *sapa* foi tomada pelo frei Valverde como evidente ultraje à religiosidade cristã e, por conseguinte, ao reino da Espanha, que camuflava seus interesses pela busca do ouro sob o argumento da conversão dos gentios. Os relatos não deixam entrever com clareza a dimensão da resposta dos incas aos ataques, mas a morte de centenas deles que faziam parte do séquito de Atahualpa não deixa dúvidas de ter havido em Cajamarca, centro político, religioso e econômico do império inca, um massacre.

Além da evidente turbulência que perpassa esse encontro – entre sociedades e culturas –, cuja violência se reproduz ainda nos vários massacres noticiados na imprensa nos dias de hoje, a crítica literária latino-americana não se furta a tomar o episódio como um confronto entre a cultura escrita e a letrada.⁷ Atahualpa simboliza o oral/dominado, para quem o livro não poderia ser compreendido como uma voz da verdade, pois não emitia som algum. O frei Valverde é interpretado como o letrado/dominador, para quem as escrituras sagradas eram uma forma de representação legítima da voz divina. A polaridade do encontro é marcada pela nítida oposição entre letra e voz, transformando a última num amplo abrigo de culturas marginalizadas e sujeitos excluídos do mundo americano. Ainda na perspectiva dos culturalistas latino-americanos, o encontro entre as culturas oral e escrita terá como desdobramento a dominação do pensamento escrito sobre o oral. Como corolário, ao longo dos últimos 40 anos, a crítica literária não poupou esforços para repensar a ideia de sistema literário que incorporasse outras linguagens, en-

⁷ O episódio é descrito tanto no referido ensaio Cornejo Polar (2000) como por Carlos Pacheco em sua *La comarca oral* (1992).



quanto a literatura acolhia e emancipava vozes de sujeitos por meio, sobretudo, da valorização do testemunho e da experiência.

No entanto, aproximando as lentes do episódio de Cajamarca, a dicotomia letrado/poder × oral/dominado merece ser relativizada ao levar em conta os papéis dos sujeitos que a protagonizaram no acontecimento do massacre. Francisco Pizarro era analfabeto, como deveriam ser inúmeros soldados sob seu comando. Não há, propriamente, uma luta entre letrados e não letrados, já que a lógica simbólica da conquista de uma cultura escrita sobre a oral era operada ao interno da própria força dos conquistadores. A simbologia da escrita como opressora opera ao externo do acontecimento, exercendo um domínio indireto sobre incas, mas também sobre inúmeros soldados espanhóis. Isso seguramente modifica o paradigma inca/oral em oposição aos espanhóis/letrados. O epicentro da tensão localizava-se nas forças do sagrado, no embate entre os deuses incas e o cristianismo católico europeu. A escrita – nesse caso, a *Bíblia* – corresponde “à palavra de Deus”, manifestação do sagrado, e o gesto concreto do *sapa* de atirá-la ao chão faz dele um herege aos olhos do frei.

O que estou apontando é que, se no dia do massacre a polaridade consistia numa disputa entre sagrado cristão e deuses incas, a leitura culturalista irá pender para a sobrevalorização da polaridade escrita/oral, tomando-a como um dos principais componentes da resistência latino-americana. Com isso, a reação corporal como estratégia de sobrevivência tem sido pouco levada em conta. A análise de Polar da reencenação do massacre de Cajamarca em festas populares do Peru detecta a importância da voz como confrontadora do registro escrito, ou seja, da performance como espaço de significação e resistência por meio de uma reinvenção do acontecimento. Em suas palavras:



Sem dúvida, na memória que anima a comparsa, a história de Cajamarca não é a das crônicas, mas tampouco é uma história enclausurada: na música, nas canções, nos movimentos da longa festa coletiva que recorda a tragédia de Cajamarca o final é ainda imprevisível. Talvez tudo se reduza a um fato ao mesmo tempo simples e complexo: cantar, dançar a história não é o mesmo que escrevê-la. (POLAR, 2000, p. 289).

O crítico peruano não deixa dúvida de que Cajamarca é mais que um acontecimento histórico dado pelos registros dos cronistas do século XVI. Parece-me óbvio que a ação do frei Valverde em apresentar a *Bíblia* no lugar, por exemplo, da cruz reforçou a ideia de dominação de uma cultura escrita sobre a oral. Mas também o fato de muitos soldados serem oprimidos pela escrita revela a potência para aproximação e trocas culturais no âmbito da oralidade entre grupos. Podem estar aí as raízes daquilo que viria a ser denominado como cultura oral miscigenada. A festa não é apenas o lugar simbólico do inca, mas de sujeitos oprimidos, o que equivale a pensá-la como território de expressão de uma cultura de resistência formada tanto por descendentes europeus, como africanos, mestiços e até mesmo indígenas. Na festa, o corpo-memória de sujeitos que encenam, cantam e dançam o massacre pode reviver, por meio da performance, o trauma da destruição de corpos. E isso não mais faz deles incas, nem refundam com a encenação a ordem política do antigo império e, muito menos, os torna europeus. A memória da morte do imperador, após vários meses de cativo, o vivifica a cada atualização, em sua potência criativa responsável por aderir a uma conjuntura de resistência simbólica em trânsito contínuo.

As festas, os ritos, as canções tornam-se signos pelos quais a memória do massacre será projetada. Um vídeo no YouTube



(COPLAS..., 2015) que exibe fotos de um desfile de carnaval de 2016 ajuda na composição de uma vaga ideia das performances sobre as quais Polar fez referência em seu ensaio. Os temas das fantasias são os mais variados: fanfarrões, fadas, toureiros, bandas musicais, a caravela de Colombo; entretanto, também haverá representações de índios carregando a imagens do deus Viracocha ou com mantos e coroas alegorizando a vestimenta de um *sapa*, alternadas com um coletivo de jovens empunhando lanças e escudos, vestindo roupas que lembram armaduras de soldados de Pizarro. Corpos, numa proliferação de signos em blocos, embalados pelas *coplas* de carnaval com ritmos andinos, exibem alegria e vigor. A festa torna-se uma memória que, por meio da performance, projeta um corpo-memória, no qual a história da conquista é relida pelo gesto do desfile, pela musicalidade viva e carnavalesca da festa e, principalmente, pelo adereço da fantasia.

O adereço exala a condição latina dos corpos em desfile. É uma singular manifestação da “ética do desperdício”, da qual trata Severo Sarduy. O regime do fazer do adereço contrai num mesmo signo a lembrança da destruição de corpos e o jogo lúdico erótico. Nas palavras do poeta cubano: “Jogo, perda, desperdício e prazer: isto é, erotismo enquanto atividade que é sempre puramente lúdica, que não é mais que uma paródia da função de reprodução, uma transgressão do útil, do diálogo ‘natural’ dos corpos”. (SARDUY, 1979, p. 78). A prática de um corpo capaz de preencher o vazio da morte com fusões, intercâmbios ou espelhamentos conectará a destruição de corpos dos incas em Cajamarca com a contínua violência do presente.

Os adereços apresentados no desfile podem ser lidos como a sobreposição de injustiças ao longo da história e cumprem a função de dirigir os olhos para determinado ponto, conforme sugere a etimologia da palavra adereço: *ad directiare*. O ponto para o qual o



adereço chama atenção é o gesto da injustiça, transmitido na performance por meio da sucessão de blocos de foliões alegorizados de soldados incas e espanhóis.

Há em muitos deles um traço distintivo, são dotados de um estilo que remonta aos *wak'a*⁸ sagrados, os quais, grosso modo, constituem-se por totens, tabuletas, signos que evidenciam uma territorialidade do sagrado povoada pelo panteão divino inca. Mas o uso carnavalesco esgarça a fibra do sagrado a ponto de rompê-la. Com isso, sobressaem-se no adereço a ocupação vertical e horizontal da praça pública, o volume desproporcional, as texturas diversas que combinam algodão, pluma, couro e sintéticos variados, as cores viçosas com toques de dourado ou prata remetendo ao deus Sol e à deusa Lua. O adereço age pelo impacto.

O especialista em arte pré-colombiana Adam Herring (2015) observa que os diversos relatos da comitiva de Pizarro sobre o primeiro encontro com Atahualpa, antes do dia do massacre, tiveram profunda ligação com o adereço. A comitiva de Pizarro, após ter sido levada por um intrincado labirinto arquitetônico que conduzia a uma pequena câmara mal iluminada, deparou com o imperador inca sentado entre duas mulheres que o cobriam com um véu para que não o vissem diretamente. A cena chama atenção para um tipo de enquadramento que apresenta conexões com a arquitetura da cidade inca e, pensando no interior do ambiente, havia nichos de alvenaria nas paredes e em edificações, nos quais as imagens de deuses se sobressaíam. A performance de Atahualpa o centralizava num tipo de nicho, tendo ao fundo uma porta trapezoidal e à frente o véu translúcido suspenso por duas mulheres, dando a sensação bidimensional da figura do imperador. A performance, ainda do ponto de vista de Herring, operava um aparato ideológico

⁸ A grafia também pode ser *huaca*.



que identificava e articulava Atahualpa como uma divindade. Nas palavras do próprio Herring (2015, p. 71, tradução nossa), o corpo do *sapa*:

[...] trata-se de uma perspectiva arbitrária de onde sua universalidade se implanta, enquadra e se evidencia. Se sua pessoa incorporava um ponto de concentração de poder, sua presença também não se continha dentro de coordenadas fixas. A presença corpórea de Atahualpa ocupou uma entre muitas outras que ecoavam, das muitas extensões de seu ser espelhadas. Atahualpa era uma ordem imperial onipresente e visualmente evidenciada, mas sem se fixar em nenhum lugar. A pessoa de Atahualpa se ofereceu vantajosamente ao definir-se como uma matriz solipsista ecoante de forma organizada.⁹

A performance e o corpo no mundo inca, representados na figura do soberano, compreendem um complexo conjunto de signos que conectam poder, religião, arquitetura, arte, agricultura, economia e produção de saber de modo geral. A apresentação ensaiada do *sapa* inca Atahualpa pode ser lida como uma tentativa frustrada de envolver os inimigos espanhóis numa esfera do sagrado e de demonstração de poder que, definitivamente, eles não conseguiram perceber. Isso reforça ainda mais a ideia do jogo do sagrado daquele momento.

⁹ “was an arbitrary point where his universality was deployed, framed, and shown to be evident. If his person embodied a point of concentrated power, his presence also refused containment within fixed coordinates. Atawallpa’s bodily presence occupied one among so many echoing, mirror-image extensions of his being. Atawallpa was an imperial order everywhere visually evident but nowhere fixed, and so all comprehending. Atawallpa’s person offered the defining vantage from which an array of echoing solipsism was organized”. (HERRING, 2015, p. 71).



Era operado por meio do enquadramento, do véu translúcido e do ambiente em que se dava o cerimonial um tipo de exercício metonímico do *wakà*, no qual o corpo em destaque do imperador– e Atahualpa significa, segundo Herring (2015), o “principal e primeiro” ou o “mais importante dos incas”– exibe a superioridade e a divindade estendidas simbolicamente a seu povo. Enquanto um significante, a performance constitui-se como arranjo que guia a perspectiva, induzindo o olhar do espectador.

O estranhamento aliado à curiosidade em ver a face do imperador pode ser situado como o efeito mais imediato provocado nos espanhóis da performance do cerimonial inca. E tal reação permite afirmar que, se no plano simbólico ela não surtiu o efeito esperado, no nível da estrutura o enquadramento foi funcional, pois de fato atraiu o olhar dos espanhóis. Nesse sentido, os adereços do carnaval de Cajamarca, passados bem mais de 400 anos, ainda apresentam uma eficácia semelhante, na medida em que o *wakà* recebe o mesmo olhar de estranhamento, impactando o olhar de seu espectador, sem que a esfera do sagrado seja penetrada.

O uso do adereço em estilo *wakà* dos carnavais das ruas da Cajamarca contemporânea, que na ordem simbólica inca poderia ser considerado uma séria profanação dos deuses, possibilita aos corpos travestidos a afirmação de suas subjetividades. Essa afirmação decorre de duas constatações: a primeira é a de que o adereço não é um padrão, permitindo a cada um o uso criativo em um modo diverso; a segunda, a de que é no ambiente de multiplicidades e releituras que as identificações têm chances maiores de serem bem-sucedidas. Parece-me que é por aí, de fato, que os adereços querem chamar o olhar de seus expectadores. Por meio das individualidades é que surgem as conexões para a formação de uma grande rede afetiva entre os foliões, dando à festa a prerrogativa da



unidade, mesmo que de duração efêmera, na qual uma latinidade passa a ser vivenciada e compartilhada pelo grupo.

O corpo coberto pelo adereço deixa rastros de um mecanismo profanador, operando ao interno da condição latina: não é mais o *waka* inca, tampouco a ordem cristã católica vigente, mas um território em que os discursos, as instituições, a arquitetura, as leis, os símbolos e as imagens têm seu efeito suspenso para que o sujeito imponha outro uso da imagem de Viracocha. Profanar, segundo Giorgio Agamben (2007, p. 65-75), significa fazer novo uso das coisas, “brincar com elas”, restituindo-as “ao livre uso dos homens”. O ato de profanar consiste, assim, não apenas numa prerrogativa religiosa, mas na restituição de tudo aquilo que foi separado da esfera de uso comum. Trata-se da neutralização de um dispositivo, dando aos estados corpóreos um possível uso diferente. A profanação latino-americana atua, enquanto sistema de cultura, com códigos simultâneos e opostos: o do conquistador e o do conquistado.

A lógica da disputa do sagrado entre os espanhóis e os incas revela uma das estratégias mais sagazes da condição latino-americana: a sua competência para o exercício do ato profanador. Logo, o sentido da resistência pela cultura oral, aferido pela crítica latino-americana, pode ser expandido para a observação de um corpo que se deifica por detrás de um véu e, com isso, turva a limpidez da imagem cartesiana do divino europeia. Resistir consiste numa apropriação do véu, em seu sentido de adereço, restituindo-o ao espírito inca sob a forma de uma grande festa popular.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.



ALMEIDA, Maria Inês de. *Desocidentada: experiência literária em terra indígena*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

COLOMBRES, Adolfo. *Celebración del lenguaje: hacia una teoría intercultural de la literatura*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1997.

COLOMBRES, Adolfo. Palabra y artificio: las literaturas “bárbaras”. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas: Editora da Unicamp, 1995. v. 3, p. 127-167.

COPLAS pícaras del carnaval Cajamarca Perú 2017. 20’50”. *Keyner*. YouTube. 2015. Disponível em: <<http://bit.ly/2NRINHn>>. Acesso em: 5 set. 2016.

GELADO, Viviana. *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro: 7Letras; São Carlos: Editora da UFSCar, 2006.

HERRING, Adam. *Art and vision in the Inca Empire: Andeans and Europeans at Cajamarca*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

LIENHARD, Martin. La percepción de las prácticas “textuales” amerindias: apuntes para un debate interdisciplinario. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas: Editora da Unicamp, 1995. v. 3, p. 169-185.

LIENHARD, Martin. *La voz y su huella: estructura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.

PACHECO, Carlos. *La comarca oral*. Caracas: La Casa de Bello, 1992.



POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Tradução Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. 2. ed. Buenos Aires: Andariego, 2008.

RELUCÉ, Gonzalo Espino. *La literatura oral o la literatura de tradición oral*. Lima: Pakarina, 2010.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Tradução Ligia Chiappini M. Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SARDUY, Severo. *Obra completa*. Madrid: ALLCA Archivos; Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

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

AS ANDORINHAS DE VIOLA NO REINO DOS PASSARINHOS DE BIGODE: RELAÇÕES DE GÊNERO NA CANTORIA DE IMPROVISO

Andréa Betânia da Silva

As questões de gênero e os conflitos que as cercam sempre representaram uma marca cultural, mas as sociedades tradicionais foram e são aquelas que adotaram a heteronormatividade como princípio, o que pode ser resumido, ainda que superficialmente, como um modo de compreender o mundo a partir do binômio masculino × feminino.

A submissão do feminino diante do masculino, em algumas sociedades africanas, por exemplo, nega à mulher o acesso ao prazer, por meio da mutilação. Outras sociedades negam-lhes o lugar de vítima e, mesmo diante de abusos sexuais, as mulheres são apontadas como culpadas, renegadas pela sociedade e pela família e, para que possam ser retratadas, precisam casar com seu estuproador. No Brasil, tais extremos não são legalizados, não estão fundamentados na e pela religião e, muito menos, pela lei. No entanto, nas relações humanas, são eles, os homens, que ditam as regras veladas da boa convivência. Ainda que as configurações



socioculturais tenham mudado e a mulher passe a ocupar os mais diversos espaços, antes redutos absolutamente masculinos, sabe-se que, na prática, as demarcações parecem permanecer as mesmas, pois a figura feminina continua sendo alvo de preconceitos, por vezes recebendo remuneração inferior – ainda que ocupe a mesma função, tenha as mesmas responsabilidades e demonstre maior capacidade para gerenciar os trabalhos.

Apesar de todas as conquistas, nos redutos mais tradicionais é a configuração androcêntrica que impera como representativa, e a mulher continua sendo vista, conforme a conveniência, como sexo frágil – ainda que as estatísticas confirmem que muitos lares brasileiros são sustentados por ela, que, ao desbravar o mercado de trabalho, teve como bônus o acúmulo de mais uma jornada, tendo em vista que continua sendo apontada como a responsável pelas tarefas domésticas e pelo cuidado com os filhos. A criação de leis que defendem a mulher, como a Lei nº 11.340, 7 de agosto de 2006, conhecida como Lei Maria da Penha (BRASIL, 2006) – fruto da luta da mulher que lhe dá nome, vitimada pela violência doméstica praticada por seu companheiro –, oferece instrumentos para luta contra injustiças, violências e preconceitos; entretanto, há ainda uma vasta lacuna que separa o que apregoa a justiça e o que se dá no cotidiano.

Embora as criações produzidas por mulheres já fossem significativas ainda na Idade Média, quando as *trobairitz* correspondiam à ala feminina dos *troubadours*, elas eram alvo do descrédito da sociedade, que as considerava material sem qualidade, tendo em vista o uso de gêneros julgados inferiores e pouco complexos, como *tenson*, *partoment* e *cobla*. Camões (2011, p. 42) já dizia que “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”; é possível, pois, que o avançar dos dias não altere os desejos, mas realinhe os conceitos. Os gêneros “acusados” de baixa complexidade, à época,



serão hoje aqueles que, porventura, são utilizados largamente pelas vozes masculinas que representam o que há de mais sublime na expressão da cultura popular. O lugar destinado à mulher, entretanto, não mudou muito. Nesse tocante, há de se garimpar fontes que atestem sua participação, conforme Santos (2009, p. 85):

As imagens e os textos apresentam o imaginário da presença feminina, fundamentais para se concluir que elas existiram e que estiveram, assim como os homens, participando da construção desse universo, a despeito de não gozarem das mesmas condições sociais e políticas. Nesse sentido, a constatação da participação das mulheres nesse campo coloca em questionamento as bases epistemológicas da história da cantoria e do folheto cujos pilares foram baseados em ideias criadas por uma historiografia androcêntrica que silenciou sobre o tema ou, quando muito, figurou as poetisas como curiosas personagens, ilustradas por algum folclorista que, mesmo reconhecendo seu valor na transmissão do acervo das culturas populares, não as reconheceu enquanto produtoras de sua cultura.

Ainda que não sejam alvo de muitas pesquisas que versem sobre poéticas orais ou literatura de cordel, as figuras femininas são destacadas em obras que merecem ser lembradas. Leonardo Mota (2002), conhecido por seu amplo trabalho sobre a poética dos cantadores, destaca a presença de mulheres marcantes na cantoria em, pelo menos, duas de suas obras: *Cantadores* e *Sertão alegre*. Na primeira, surge a figura de Maria Tebana, lembrada pelo desafio que travou com Manuel do Riachão:

T.
Nego preto, cô da noite



Do cabelo pixaim,
Primita Nossa Senhora
Bacaiou seja teu fim!

R.
Você me chama de nego
Do cabelo pixaim
Queria que ocê dissesse
Que dinheiro deu por mim...
(MOTA, 2002a, p. 137-138).

Do mesmo modo, os versos de Chica Barros – outro nome pelo qual atende Chica Barroso, além de Chica Barrosa, por meio do qual defende sua inscrição no universo feminino, recusando-se a utilizar sobrenome “masculino” – são recuperados pelas das lembranças de Anselmo Vieira sobre um desafio entre a cantora e José Bandeira:

– Agora, seu Zé Bandeira,
Reze ato de contrição,
Vou fazê-lhe uma pergunta,
Me dê certinha a lição:
Me diga qual o vivente
Que tem cinco coração.

– Lição assim não estudo
Que isso pra mim é regalo!
Pode pergunta um cento
Que com essas não me calo...
Quem tem cinco coração
É um bruto ou um cavalo:



Tem o coração comum
E as quatro fême do casco...
Pergunte mais, se subé,
Que eu com isso não me enrasco.

– Pois agora Zé Bandeira,
Responda o que eu lhe disse:
É rapa sem sê de pau,
Rapa sem sê de cuié,
É rapa e não rapadura,
Me diga que rapa é.

– É rapa sem sê de pau,
Rapa sem sê de cuié
Eu já te dou o sentido
Te digo que rapa é:
É rapaz e é raposa,
Rapariga e rapapé...

– Sim sinhó, seu Zé Bandeira,
Já vejo que sabe lê:
Pelo ponto que eu tou vendo
Inda é capaz de dizê
O que é que neste mundo
O homem vê e Deus não vê.

– Barrosa, os teus ameaço
Eu não troco pelos meus:
O homem vê outro home
Mas Deus não vê outro Deus!
(MOTA, 2002a, p. 139-140).



Sobre a cantora Rita Medeiros, o autor acrescenta:

Ouvi, por vezes, em pontos diversos da zona noroeste cearense, os versos de “Rita Medeiros”, cantados na toada saracoteada dos batuques, de que ainda há memória vivíssima entre os negros. Esses versos constituem uma cantiga amorfa cheia de incongruências de pensar. É, entretanto, muito popularizada e a vivacidade da música realiza o milagre de não tornar fastidiosa a sua audição. Dela se fizeram paródias obscenas que um ou outro cantador boêmio repete *só para homens*. (MOTA, 2002a, p. 140).

Em *Sertão alegre*, Mota (2002b, p. 195) volta a trazer informações sobre Rita Medeiros:

Rita Medeiros é um tipo celebrizado pelos cantadores do Maranhão, Piauí e Ceará. Nos sertões desses Estados colhi abundantes informes sobre essa extraordinária mulher. Era cantora e alcoólatra. Pornográfica, requestavam-na para reuniões patuscas. Tinha um ritmo especial, mui aligeirado ou agalopado e formava sempre estrofes de mais de dez versos. Pena é que de Rita Medeiros a tradição oral só conserve a lembrança do viver boêmio e a toada musical de seu cantar. Versos por ela compostos ninguém os repete.

Aclamada por seu jeito ímpar de cantar, inventou moda e por isso a expressão “cantar à Rita Medêra”. Mota (2002b, 195-196), entretanto, apresenta outra justificativa para a existência da expressão:

Penso contrariamente. ‘Cantar à Rita Medêro’ significa celebrar-lhe a fama e fazê-lo no ritmo de que ela se socorria, tanto que só se consideravam *versos da Rita Medêro* aqueles em que se alude ao nome da mesma.



Câmara Cascudo, em *Vaqueiros e cantadores* (2005), destaca as figuras de três cantadoras: Francisca Barroso, Maria Tebana e Josefa.

Maria Tebana, também já citada por Mota, é assim apresentada:

MARIA TEBANA, também chamada Maria Turbana ou Trubana, norte-rio-grandense, possuiu uma das mais fortes e lindas vozes de que o sertão se orgulhava. Versejava com rapidez e o seu “repente” era assustador. Tocava bem viola e compunha, de ouvido, “rojões” e “baianos” repincados e tradicionais. Passou a termo de comparação. Tocar assim só Maria Turbana!... (CASCUDO, 2005, p. 345).

Em seguida, a terceira cantadora trazida por Cascudo (2005, p. 345):

JOSEFA, moradora do Chabocão, Ceará, e daí conhecida como “Zefinha do Chabocão”. Dela só se cita um desafio longo e tremendo sustentado com Jerônimo do Junqueiro, onde os dois improvisadores empregaram todos os recursos da técnica sertaneja. Zefinha, apesar da fama e da valentia, não pôde resistir ao formidável cantor.

Almeida e Alves Sobrinho (1978) trazem verbetes referentes à Mocinha de Passira, Maria Roxinha e Santinha, além de Francisca Barrosa, Maria Tebana e Zefinha do Chabocão, já destacadas pelos autores citados. Santinha é brevemente apresentada como “cantadora nascida em Abreu e Lima-PE, onde reside; tem cerca de 25 anos de idade”. (ALMEIDA; ALVES SOBRINHO, 1978, p. 245). Maria Roxinha surge como “cantadora fictícia também chamada Maria Rouxinha da Bahia, criada por José Gustavo”. (ALMEIDA; ALVES SOBRINHO, 1978, p. 241). Mocinha de Passira é lembrada em um outro verbete, “Maria



Alexandrina Silva”: “cantadora, conhecida por Mocinha de Pasira, reside em Cupira-PE. Começou a cantar aos 13 anos”. (ALMEIDA; ALVES SOBRINHO, 1978, p. 283). De largo e reconhecido talento, Mocinha, a única das descritas a quem ainda se pode ouvir cantar, desponta como uma repentista de destaque, o que lhe rendeu a inclusão no *Dicionário biobibliográfico de poetas populares*, apesar da carreira ainda em plena consolidação à época.

Wilson (1986, p. 108), por sua vez, apresenta sua contribuição:

Entre algumas mulheres cantadoras, violeiras ou repentistas das quais temos notícias, estas são as mais famosas ou reconhecidas: *Rita Medeiros*, *Maria Tebana*, *Francisca Barrósa* (não gostava porque era mulher que a chamassem “Barroso”), *Zefinha do Chambocão* (cearense do século passado), *Zefinha Anselmo* ou *Josefa Anselmo de Sousa* (São Benedito, CE, 01.08.1915, filha do velho cantador ou violeiro Anselmo Vieira de Sousa), *Maria Alexandrina da Silva* ou “*Mocinha de Passira*” (diz-se que uma mulher bonita, que cantou no Recife com Manuel Belarmino Duarte, nascido em Limoeiro em 1929 e Bacharel em Direito em 1974), *Maria Roxinha* (v. sobre esta outro local destas notas), *Bernadete Oliveira*, de Limoeiro (casada com o também cantador José Severino Barbosa), *Terezinha Tietre*, “*Guriatan*” (da qual nos fala Coutinho Filho) e “*Salvina*” (mencionada por Rodrigues de Carvalho em seu CANCIONEIRO DO NORTE).

Sautchuk (2009, p. 175-176), embora não traga essa discussão como ponto nodal de sua pesquisa, observa e reflete:

A discriminação empreendida pelos cantadores em relação à minoria de cantadeiras é nítida. Durante minha pesquisa de campo, tive poucos contatos com mulheres repentistas, pois da mesma forma que a



maioria dos cantadores não tem interesse em cantar com elas, também não tinham interesse em me levar até elas. Muitos cantadores e apologistas alegam que as mulheres não são boas o suficiente na criação poética e que são “desentoadas” e possuem “voz ruim” e muito aguda, o que, de fato, pode dificultar a formação de dupla com um homem. Além disso, o cumprimento de tarefas domésticas e familiares atribuídas às mulheres e a defesa da honra (no que diz respeito à conduta sexual) dificultam o desenvolvimento artístico e profissional das cantadeiras. Pais e maridos proíbem que saiam em companhia de um cantor. Algumas andam acompanhadas de um filho para impor respeito. Se uma mulher acompanhada de um homem põe em risco sua reputação, há também o lado inverso. O cantor que for com ela em viagem também será motivo de boatos.

Esse tipo de discriminação apontada pelo pesquisador é fruto não apenas dos colegas cantadores, mas de demais sujeitos envolvidos na dinâmica da cantoria, sejam as mulheres dos poetas, sejam as mulheres e os homens presentes no público e que acreditam não ser este o ambiente favorável para a acolhida de mulheres, muito menos desacompanhadas. A esse respeito, a cantora Mocinha de Passira (2011, p. 6-7) afirma: “Ah, dentro do mundo do repente a discriminação maior é dos colegas”.

A dramaturga Lourdes Ramalho (2011), descendente de Ugulino Nunes da Costa, mais conhecido como Ugulino do Sabugi, traz um dado curioso: o encantamento pela poesia envolvia homens e mulheres. Um registro antigo do clã Batista, feito em 1909, revela uma família composta por vinte membros, dos quais ao menos duas são poetisas: Ugolina Nunes da Costa Batista e Ana Nogueira. A primeira acumulava as funções de violeira, cantadeira e poetisa, enquanto a segunda era poetisa. Assim,



As famílias Nunes da Costa e Batista guardam na memória muitos nomes daquelas poetisas que, como os homens, perpetuavam a tradição poética do Nordeste. Porém, existia ao mesmo tempo uma certa divisão da missão poética entre os sexos. Na sociedade bem patriarcal da época eram os homens que percorriam o sertão, violeiros, poetas improvisadores, cantadores mais ou menos nômades, ao passo que as mulheres eram mãe de família e dona de casa, professoras das escolas e encenadoras das peças de teatro que acompanhavam todos os momentos importantes da vida dos clãs, mas apesar dessa divisão tradicional do trabalho poético, algumas delas foram cantadoras famosas também, tais como Ugolina Nunes da Costa, cuja voz e obra estão arquivadas no Museu da [sic] Som e da Imagem em São Paulo. (RAMALHO, 2011, p. 28).

Destinadas a seguir um destino traçado pela tradição, que prescreve para a mulher a suposta segurança de um casamento, muitas, para perpetuar uma prática que lhes tolhe a privacidade da individualidade, seguem o ritual. Como disse Sautchuk (2009), as figuras do pai e do marido podem ser as representações masculinas que dão início ao processo de cerceamento da proximidade entre a mulher e a cantoria. Entretanto, a cantadora Mocinha de Passira (2011, p. 2) teve seu pai como grande incentivador: “Meu pai, meu precursor, não. Sei lá o que meu pai foi pra mim. Tudo! Meu pai foi quem abriu, escancarou as portas da arte pra mim”. Trajetória parecida foi vivida pela repentista Maria Soledade (2011, p. 2): “No meu aniversário de dezenove anos eu ganhei um violão de presente do papai. Ele me deu um violão de presente e eu fiz a primeira cantoria, aos 19 anos”.

Os percalços da mulher na cantoria se confundem com as dificuldades que enfrentam na vida diária, que nem sempre permitem



uma trajetória linear, haja vista as escolhas entre o padrão de vida convencional destinado às mulheres e a rotina nômade e aventureira, própria do universo da cantoria, cuja identificação paira sobre o cotidiano masculino:

Agora, eu comecei aos 19 anos, mas teve muitos intervalos. Eu comecei aos 19 anos, no mês de abril. No mês de maio, antes mesmo, com um mês eu parei. Casei. Eu era noiva. Aí, o casamento foi no dia 31 de maio. Aí, passei 05 anos sem cantar. Aí, com 05 anos eu voltei, cantei 10 anos. Aí, com 10 anos parei mais dez. Aí, ficou assim naquele para e vai. A gente parava e começava, era aquela coisa. Então, eu tenho muitos anos de cantoria, mas se eu for resumir, vai dar um desconto de todos os anos e intervalos, eu tô lá embaixo. Mas, contudo, quando eu voltava, voltava com mais vontade ainda. Aquela distância parecia que só fazia aumentar a ansiedade, a vontade de cantar, a saudade dos companheiros e companheiras. Só que a partir de 83, depois da morte da Margarida, aí eu me envolvi muito com a luta pelos direitos da mulher, contra a violência, aquela coisa todinha, aí eu tive que dar uma parada porque eu tava numa estrada difícil pra trilhar, né? (SOLEDADE, 2011, p. 3).

Margarida Maria Alves, presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Alagoa Grande, na Paraíba, foi assassinada em 1983 por denunciar perseguições e ameaças sofridas em prol da conquista de direitos trabalhistas, tais como o registro em carteira de trabalho, a jornada de 8 horas de trabalho diário, 13º salário e férias, entre outros. Tal fato marcou profundamente as relações trabalhistas não apenas na região, mas em âmbito nacional, ganhando repercussão internacional ao chegar à Corte Internacional de Direitos Humanos, gerando uma onda de revolta e protestos que



passaram a ter a figura da sindicalista como mártir, atraindo a atenção da mídia para a cidade, ao mesmo tempo em que o movimento ganhou maior visibilidade.

Já envolvida com o movimento, após o assassinato de Margarida, a cantora Maria Soledade enveredou de vez pelo movimento feminista que crescia na cidade e se viu na encruzilhada dos desejos entre a mulher que cantava e a mulher que lutava:

Aí, quando eu passei pra Movimento Social, Movimento Sindical, essa coisa todinha, eu vi que não dava pra servir a Deus e ao diabo. Eu tinha que tomar uma decisão porque eu era presidente do sindicato, aí, pra eu estar numa cantoria, cantando pra o patrão, dizendo ao trabalhador que o patrão era bom, era isso, era aquilo outro, enchendo a cabeça do trabalhador de falsidade, iludindo ele pra ganhar o dinheiro do patrão e no outro dia tá no sindicato dizendo ao trabalhador que o patrão não prestava, era isso, era aquilo outro, eu tava botando minha vida em risco e a vida do trabalhador em risco. E minha moral ia pra onde, né? Então, eu tive que tomar uma decisão, optar ou pela arte ou pela luta. E eu preferi a luta. Então, de 83 pra cá eu fiquei mais envolvida com o Movimento Social e a cantoria ficou mais pra lá. (SOLEDADE, 2011, p. 3).

Entre usar a voz para cantar ou para reivindicar seus direitos, a cantora optou pela segunda opção e o preço a ser pago foi seu afastamento da arte que tanto ama por uma questão de segurança, tendo em vista a violência que cerca as relações entre o movimento sindical dos trabalhadores e os fazendeiros locais, pondo em prática a frase eternizada por Margarida: “É melhor morrer na luta do que morrer de fome”.

Ao retornar ao circuito da cantoria, dez anos depois, Maria Soledade criou e pôs em prática um projeto capaz de unir suas duas



paixões: trata-se do Encontro de Mulheres Repentistas, em Alagoa Grande, que inaugura uma nova fase na cantoria nordestina, a partir da qual as mulheres passam a ter um espaço específico para mostrar seu talento. Há quem diga que é apenas uma ação feminista, mas foi a alternativa encontrada para demarcar território num universo em que sua voz sempre foi abafada:

É porque a gente [...]. É como eu acabei de falar: todo ano tem festival de violeiros. E as mulheres são completamente esquecidas, né? Quando muito aparece, é um especial, que é assim uma raridade. Então, como nós távamos no Movimento de Mulheres, eu disse: “Se é de ter uma luta pra fazer festival pra quem já tem todo ano, a gente tem que dar pão a quem não tem pão”. Então, a minha luta foi pelas mulheres repentistas. (SOLEDADE, 2011, p. 6).

A primeira edição do evento aconteceu em 26 de abril de 1992 e contou com a presença de um grande grupo de violeiras e de um variado público em busca de novidades. Como pássaros em busca de néctar, as mulheres assumiram seus lugares e surpreenderam não apenas pelo número – visto que sua invisibilidade reforçava a ideia de que elas não existiam ou tinham apenas duas ou três representantes –, mas também pela qualidade poética que apresentaram. A dupla vencedora do evento, Mocinha de Passira e Santinha Maurício, já era conhecida do grande público, mas naquele momento acontecia um marco histórico: pela primeira vez as mulheres davam as cartas e passavam de coadjuvantes a protagonistas.

A iniciativa pioneira movimentava a cultura local, mas contava com as mesmas dificuldades apontadas pelas demais propostas voltadas para a cantoria de improviso que se espalhavam pelo país. Embora contasse com o apoio da prefeitura, a comunidade



não estava pronta para contribuir com a promoção de um evento que se propunha a questionar o estabelecido. Sabe-se que o novo costuma ser alvo de dúvidas, ainda mais em se tratando da sua ligação com movimentos políticos – haja vista que o evento estava vinculado, por um lado, ao Movimento de Mulheres do Brejo e, por outro, ao Sindicato dos Trabalhadores Rurais, instituições que despertavam a fúria dos que representavam o poder estabelecido localmente pelos latifundiários, provavelmente com fortes vínculos com o empresariado. Os impasses são apresentados pela cantora Maria Soledade (2011, p. 6):

O primeiro apoio que a gente teve pra o festival pela Oxford, do Recife. O segundo, a gente teve o apoio do serviço alemão e pras festas da Bahia [...]. Sei que a gente, graças a Deus, a gente conseguiu. Só que era difícil porque o nosso Movimento não rezava o estatuto. Aliás o Estatuto do Movimento não rezava a cultura, né? Então, como eu estava no sindicato, eu era presidente do sindicato, então, com o nosso Estatuto do Movimento e o Estatuto do Sindicato, eu conseguia fazer o projeto. Então, a gente conseguia fazer o projeto e a gente mandava. Então, a gente pra realizar até o quinto evento, a gente conseguiu apoio lá fora e a cidade todinha o apoio era mínimo. O comércio era uma negação. E quem dava aí um apoiozinho era a Prefeitura. Na época, o prefeito na época era [...] e deu. Ele apoiou bem. Pelo menos dava a estadia e o projeto, com o que vinha lá de fora, cobria umas coisas e outras não, mas com o apoio da prefeitura a gente fazia uma transação.

A vinculação da organizadora a duas instituições tão representativas lhe possibilitava intimidade para lidar com a burocracia necessária, a fim de conseguir viabilizar a implementação do evento. Entretanto, à medida que isso lhe dava credibilidade entre os



que simpatizavam com suas lutas, gerava desconfiança por parte dos que viam nesse projeto uma ameaça com objetivo claramente definido: utilizar o palco como mais um espaço para expor os problemas que os menos poderosos e, por isso, considerados mais frágeis – as mulheres e os trabalhadores rurais – enfrentavam na cidade. A negação dos seus direitos, assim como a opressão a que eram submetidos, além da insegurança que os rondava, ganharia holofotes e alto-falantes; ganharia visibilidade quando os olhos se voltassem para a cidade e para a promoção de um evento cuja iniciativa se deu em consequência do fortalecimento que seus membros ganharam, elegendo Margarida como mártir e mandando seu recado: o medo não nos cala; ele amplifica nossa voz.

Apesar de o Encontro de Mulheres Violeiras do Nordeste ser nitidamente um espaço para afirmação da figura feminina na cantoria, só havia um formato a ser seguido: aquele utilizado pelos homens. Valendo-se disso, as mulheres se dispuseram a reproduzir o formato, e inversão dos papéis era uma oportunidade para que seus oponentes se vissem do outro lado do palco, experimentando ocupar o lugar que elas sustentavam por anos. Entretanto, artista e ativista que era, Maria Soledade compreendeu a necessidade de atrair e fidelizar o público, o que resolveu convidando pessoas de prestígio como participações especiais. A dupla de cantadores, chamados por Soledade de “estrelas”, viria abrilhantar a noite por seus méritos e pelo reconhecimento de que sua fama, naquele momento, tinha uma capacidade muito maior de atrair ouvintes que, uma vez presentes, se dariam a oportunidade de presenciar a revelação de talentos, assim como a consolidação da fama das participantes mais conhecidas. A estrutura não deixa dúvidas: o encontro de mulheres nada mais era do que um festival de mulheres repentistas:



Mesma coisa. Mesa julgadora, mesa de seleção, a mesa pra receber as autoridades separadas, cada qual no seu canto. Enfeitava o clube todo tudinho com os cartazes. Cada ano eu botava um cartaz. Aí, a gente enfeitava. Esse ano, a gente fazia esse ano, né? Então, a gente botava o cartaz do ano passado, o estandarte do ano passado. Cada ano a gente ia botando aquele cartaz nas paredes, enfeitando tudinho com o nome das concorrentes e da premiação. Sempre tinha uma comissão. Tinha uma comissão de seleção que fazia tudinho, mas todo trabalho era dentro da luta, né? Era a violência contra a mulher. Os motes eram dentro da luta: político corrupto, desarmonia no lar, o marido machista, assim dentro dessas coisas. (SOLEDADE, 2011, p. 6-7).

Meros convidados, os repentistas homens ocupavam dois espaços: eram atrações especiais e compunham a mesa julgadora, já que eram os mais autorizados entre os presentes para avaliar os repentistas exibidos.

A presença expressiva do público validava a promoção do evento e dava credibilidade à produção. A escassez de recursos era suplantada pela criatividade feminina, como a presença dos cartazes e a delicadeza de seus detalhes. Todavia, a luta pela igualdade de direitos das mulheres era o lastro sobre o qual o evento se sustentava. Todo trabalho, ou seja, cada poesia “era dentro da luta”. Os versos improvisados surgiam a partir de motes que versavam, invariavelmente, sobre as mazelas enfrentadas pelo universo feminino. Os símbolos sempre presentes, junto com a faixa “Constelação: conquistando nossa cidadania”, confirmam que se tratava de sujeitos políticos lutando por um espaço mais democrático, destacando que não era apenas uma discussão de gênero, mas a reivindicação de cidadãos que eram aliados de seus direitos.



Apesar do sucesso e da repercussão, a iniciativa não conseguiu manter-se imune às dificuldades que se avolumavam e pôde contar com apenas cinco edições, conforme confirma sua organizadora, a repentinista Maria Soledade (2011, p. 6):

Eu sei que a gente realizou até o quinto encontro. Aí, a gente fazia até o quinto lugar, o sexto lugar. De dupla, de dupla era o sexto. Tinha atrações especiais. A gente teve um ano que foi Socorro Lira, Maria Aboiadeira, tudo atração especial. Verinha de João Pessoa, uma outra companheira que ela é assim tipo de Araci. Piada, sabe? Cada piada, daquelas piadas cabeludas. A gente trouxe ela também e das atrações [...]. Mas trazia também, a gente fazia o que eles faziam com a gente. Eles faziam os festivais deles e botavam assim [...]. Quando acontecia, eles botavam uma dupla feminina pra um especial, aí era o que eu fazia com eles, né? Fazia um festival de violeiras e trazia dupla masculina. Aí, eu escolhia uma dupla de estrelas, sabe? Eu trazia uma dupla de estrela pra fazer um especial porque além da empolgação do festival, que todo mundo queria conhecer Fulano de Tal, né? E sabia mais que ele vinha como atração especial e a gente era que ia concorrer. Mas eles gostavam. Só que eles quando me viam perguntavam quando era meu festival “feminista”: “Quando vai ser teu festival feminista?”, eu dizia: “Depois do teu festival machista”; “Depois do teu festival machista eu faço o meu feminista”. Havia aquela polêmica com meus companheiros, né? Mas a gente se adora, eu adoro meus companheiros.

Disposta a dar continuidade à proposta, a cantadora fala sobre seus projetos:

Eu tô com um projeto aí que era pra gente fazer o sexto. Mandei pra Brasília tudinho e uma companheira do



Rio Grande do Sul foi quem levou, de Santa Catarina. Levou e lutou pra conseguir, não recebeu apoio e precisava de ter o apoio de um deputado daqui. Só que nós tinha um deputado lá e a peste não votou a favor e a gente perdeu, a gente não conseguiu o dinheiro. Eu tinha a maior vontade de fazer o sexto festival. (SOLEDADE, 2011, p. 7).

O modo como os cantadores referem-se ao surgimento dessa iniciativa diz muito sobre as relações de gênero que circundam a cantoria:

Não deu muita repercussão, não. Coisinha [...]. Teria que ser muito aceso isso aí. Teria que ter alguém por trás coordenando. Se não houver uma coordenação, a turma [...]. A turma é muito [...]. Como é que se diz? Agranulada, não tem uma pessoa, uma cabeça pra dizer assim: “Eu vou organizar isso”. Geralmente, eles não obedecem. Também tem seus compromissos, o trabalho que faz não compensa cachê. Cada um vai cuidar da sua luta, da sua vida, né? E quando vem fazer assim não tem orientações, alguém que está fazendo também está interessado a cumprir só o festival. E o resto? Eu soube que nesse festival elas teriam que trabalhar em cima disso. Eu digo: “Façam, mas com esse cuidado. Só abrir a boca no meio do povo cantando, como vocês estão pensando, não vai”. É porque eu vivo a vida, minha filha, dessa profissão. E elas concordaram comigo. Durou uns cinco anos, mas não teve repercussões enormes. Eu não sei se era feito fora de Alagoa Grande, eu não sei. Se não era, significa que não deu repercussão. Houve uma insistência, mas se tivesse havido um trabalho mais profícuo talvez tivesse até dado mais resultado do que os homens. Desse certo, atualmente, contando na atualidade, né? Se tivesse alguém “Vamos colaborar”. Ir à Secretaria de Cultura do Estado e dizer: “Vamos fazer um em Patos, divulgar antes, colocar



vinhetas com as duas mulheres cantando mais bonito, com uns versinhos bem feitos. É isso, tudo são detalhes. (PANELAS, 2012, p. 23).

O discurso do repentista traz à tona o modo como o sexismo permeia o universo do canto improvisado. A construção “Teria que ter alguém por trás coordenando” indica o descrédito quanto à possibilidade de que as mulheres possam liderar iniciativas. Era de amplo conhecimento que tanto a iniciativa quanto a coordenação do evento estavam a cargo da cantora Maria Soledade, com a contribuição de sua companheira, Minervina Ferreira. Entretanto, o cantador cria uma imagem do encontro como fruto da desorganização, construindo a ideia de que a mulher precisa ser direcionada, coordenada por um homem, conforme a leitura que pode ser feita a partir de “E quando vem fazer assim não tem orientações”, tendo em vista sua incapacidade de desempenhar, de modo autônomo, atividades que extrapolem o esquema para o qual são “formatadas”. Podem até ter conquistado o mercado de trabalho de modo geral, mas daí a poder exercer um papel de liderança numa área na qual os homens é que ditam as normas há uma distância que beira a incredulidade. Se a iniciativa, aos olhos do poeta, foi uma “coisinha” sem repercussão, isso se deve à ausência de um “trabalho mais profícuo” que, possivelmente, teria sido feito se o encaminhamento fosse diferente, conforme seu ponto de vista.

Ou será que o poeta se refere à ausência de diálogo, tendo em vista a independência que as mulheres queriam demonstrar ao criar tal evento? O repentista aponta a necessidade de recorrer à Secretaria de Cultura do Estado, mas ele mesmo, em outro momento, afirma que o Estado não apoia a cantoria. E por que não reconhecer o apoio dado pelo Sindicato dos Trabalhadores Rurais, pela Associação das Mulheres do Brejo e por empresas como a Oxford?



Para completar, eis o que é indicado que deveria ter sido usado à época: “colocar vinhetas com as duas mulheres cantando mais bonito, com uns versinhos bem feitos”. Ora, a sugestão para que cantem mais bonito e com versinhos bem-feitos a fim de fortalecer o *marketing* do evento indica que não é isso que costuma acontecer? Ou seja, as mulheres não cantam bonito e não se esforçam ou não sabem fazer poesia de qualidade e, por isso, precisariam forjar uma imagem para atrair atenção? Ao discorrer sobre o lugar ocupado pela mulher no universo da cantoria, o repentista afirma:

A mulher, a mulher na cantoria é muito pouco, não chega a você se preocupar, não. De jeito nenhum. É uma coisa muito machista a cantoria, muito. Foram discriminadas porque o cabra diz, um amigo meu dizia: “A arte da cantoria é cangaceira. Vida cangaceira”. É tanto que o cangaço se uniu muito com a cantoria, né? Os cangaceiros e os cantadores eram sempre... tinham afinidade nas coisas. Mas a mulher na cantoria [...]. Tem a Mocinha de Passira, Linda Cruz, Soledade, Minervina. Quem mais? Tem outras, muitas outras cantadoras, cantatrizes, cantadeiras. E não tem pra onde correr, não tem pra onde você fazer hoje [...]. Dificilmente uma mulher vai cantar repente. Porque a vida é cangaceira, é muito pesado. (PANELAS, 2012, p. 22).

Em meio a discussões sobre gênero na cantoria, Maria Soledade aponta outras possibilidades, indicando que os espaços estão em frequente reconstrução:

Agora eu queria fazer agora um mesclado. Eu queria fazer agora uma mescla, uma mesclagem, né? Porque agora é o seguinte: eu não tô mais no Movimento. Eu continuo com a mesma tendência, com a mesma linha de conscientização, né? Só que eu não tô mais naquele compromisso que eu tava, de tá na coordenação, de



se fazer uma correria e alguém vir me criticar. Não. Agora eu participo, mas não como a liderança lá mesmo, entendeu? Hoje eu posso fazer. Agora, naquele tempo se eu fosse fazer, aí a turma vinha toda em cima de mim, né? Mas hoje, não: hoje eu tô liberta. Só não tô liberta porque eu não tenho grana, mas se tivesse a grana. (SOLEDADE, 2011, p. 7).

A mescla a que a poetisa faz referência seria a organização de um festival no qual duplas femininas e masculinas participassem como concorrentes, dando o devido espaço a cada uma, primando por reconhecer e destacar seus valores poéticos sem depositar nas questões de gênero os parâmetros para o julgamento da criação. Sua fala evidencia que as posturas adotadas no período em que participava do movimento feminista a obrigavam, em função da posição ocupada, a defender a causa feminina em todas as instâncias, de modo que, à medida que lutava pela conquista de direitos e de igualdade de condições, sentia-se tolhida, presa, o que fica evidente a partir da afirmação: “Hoje eu posso fazer. Agora, naquele tempo se eu fosse fazer, aí a turma vinha toda em cima de mim, né? Mas hoje, não: hoje eu tô liberta. Só não tô liberta porque eu não tenho grana, mas se tivesse a grana”. A falta de verba para realizar seus projetos, apesar da liberdade para criá-los e fomentá-los, revela em que medida o poder de ação do sujeito está subordinado ao capital, tendo em vista que o acesso ao dinheiro, por vezes, se dá em condições que requerem adequações do projeto inicial a fim de atender às demandas de quem se dispõe a financiar e, por isso, pode ditar as normas. Torna-se inevitável questionar em que medida o artista de fato pode expor suas ideias. Seja cumprindo as determinações de um edital, os ditames de um produtor cultural ou as vontades de um patrocinador, há sempre que se submeter ao sistema, cujas regras remontam aos valores de mercado.



As pesquisas elaboradas por Santos (2009) e Queiroz (2003) indicam que a pouca visibilidade destinada às produções femininas se dá em função do silenciamento criado em torno da questão, cujo estabelecimento precisa e deve ser questionado de modo a:

[...] trazer a voz das mulheres autoras para a história da cantoria e do cordel, rever o seu cânone, bem como construir, ao mesmo tempo, uma nova historiografia nessa área. Para isso, vários instrumentos de pesquisa podem auxiliar, como: a) o testemunho dos que compõem o campo “de dentro” dessa narrativa – as vozes e o imaginário dos poetas e gravadores; b) os argumentos dos que se aproximam dele “de fora” – os estudiosos e pesquisadores que, embora até tenham citados algumas mulheres nesse campo, não a tomaram como parte inerente na construção dessa historiografia; e, sobretudo, c) a territorialização feminina contemporânea, uma extensa produção publicada e cantada de autoria de mulheres que defini um novo campo de forças e de expressão nesse universo da palavra cantada e escrita. (SANTOS, 2009, p. 99).

O poeta Bule-Bule (2007 apud SANTOS, 2009, p. 7) aponta elementos importantes para compreender os motivos pelos quais a figura feminina torna-se temida no universo da cantoria:

O machismo impera muito e para a mulher vencer na cantoria não precisava de muita força porque tem sempre a torcida organizada, o machismo num tem muita força perante a beleza feminina não [...] a beleza feminina é realmente o cadeado que prende [...] o cadeado [...] a chave que destranca... a mensagem da mulher... tem um cantador experiente de nome João Soares Correia Filho, ele é de Limoeiro em Pernambuco, mas mora em Santa Brígida, na Bahia [...] ele diz: – Bule-Bule, quem quiser perder



palma que cante com cego, com menino e com mulher. Então quem tem consciência sabe que o machismo sempre enfrenta mas sempre perde.

Mas o machismo, ao contrário do que se espera, também é imperativamente praticado pelas mulheres que frequentam a cantoria, cuja figura pode ser sintetizada a partir do posicionamento das esposas dos cantadores, que veem nas cantadoras indícios de ameaça, disputa e mesmo de exposição de desejos que não concretizaram. Assim, há que se confirmar se estas são comprometidas, o que lhes confere álibi, ou se podem se valer do espaço conquistado entre os homens para pôr em prática seus segredos de sedução, como narra a cantadora Mocinha de Passira (2011, p. 5):

Muita dificuldade também com mulheres de cantadores, acho que sem mentalidade, pensando que eu tava atrás dos maridos delas. Tem dias que eu ia cantar e tudo mais e as mulheres com ciúme. [...] Fazendo aquele ciúme, aquele preconceito. Outras que tinham aquela vontade de ter uma independência e não tiveram oportunidade, nunca insistiram pra isso, aí, revoltadas com elas mesmas, diziam: Ah, isso é profissão pra homem. Esse negócio de correr mourão, jogar esse negócio, cantar repente, essas coisas assim, isso aí é profissão masculina. Que profissão, que feminina, que masculina coisa nenhuma! [...] Das Dores só cantava com o marido dela. Maria das Dores. Casou-se só com um homem, era parai-bana do Teixeira, mas morava em Itabaiana, então, viveram de cantoria, ela e eu. [...] Então, ela chegava com o marido e elas não tinham esse ciúme porque a cantadeira tá com o marido do lado. E a outra que tá sem marido, e nem querendo marido, entendesse? Mas daí pela frente eu dei muito pulo em muitas barreiras; era barreira em cima de barreira e eu pulando, pulando, pulando, quebrando. Porque muitas



começaram também na minha época, começaram por ali, mas desistiram logo. Isso viajava, quando viajava com o cantador, quando chegava lá a mulher não saía, ia lá pra dentro, quando via era aquele zum zum zum.

A cantadora continua apontando os desdobramentos do preconceito em outra situação, quando se apresentou com o colega Asa Branca, na Fazenda Cachimbinha, no município de Monteiro:

Aí, eu entrei porque eu fui apresentada à esposa do rapaz lá, e o rapaz já tinha ido lá, né? Aí, Elza queria fumar e não queria fumar, aí deu uma saída e disse: Vou fumar aqui. E foi fumar no terreiro. Seu Alípio pediu uma água mineral e não tinha no momento, mas disse que tinha uma água mineral muito boa, água daqui mesmo, e foi buscar a água. Quando veio com um caneco e fez assim com o copo e disse assim: “Eu não sei como é que seu marido deixa você viajar assim pelo mundo, assim juntos com os cantadores”. Aí eu, pra deixar ela em suspenso: Deixou, sabe por quê? Porque o mundo tá assim de corno trambecando, né de violeira, não. A outra quer saber se eu tenho marido, ela não vem direto. “A senhora tem família?” Adão foi feito de barro, minha filha, e teve, quanto mais eu, de carne e osso e o sangue correndo. É despeitada, não pode estar junto com eles? É pra respeitar. Que é isso? Tá junto com eles, não pode estar junto, tem que ser marido? (PASSIRA, 2011, p. 6).

Entre percalços, a mulher tem conseguido afirmar seu lugar no universo do repente, embora os desafios a serem enfrentados encontrem-se não apenas na disputa poética que trava com os colegas de profissão, mas, sobretudo, no contexto cultural que os retoolimenta.



REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Átila Augusto Freitas de; ALVES SOBRINHO, José. *Dicionário bibliográfico de poetas populares*. João Pessoa: Editora da UFPB, 1978.

BRASIL. Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 8 ago. 2006. Disponível em: <<http://bit.ly/2NTqm4U>>. Acesso em: 16 jul. 2018.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Sonetos de Camões*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Global, 2005.

MOTA, Leonardo. *Cantadores*. Rio de Janeiro; São Paulo; Fortaleza: ABC, 2002a.

MOTA, Leonardo. *Sertão alegre*. Rio de Janeiro; São Paulo; Fortaleza: ABC, 2002b.

PANELAS, Oliveira de. Entrevista concedida a Andréa Betânia da Silva. João Pessoa/PB, 16 nov. 2012.

PASSIRA, Mocinha de. Entrevista concedida a Andréa Betânia da Silva. Salvador/BA, 28 jan. 2011.



QUEIROZ, Laércio. *Mulheres de repente: vozes femininas no repente nordestino*. 2003. 147 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *O trovador encantado*. A Coruña: Universidade da Coruña, 2011.

SANTOS, Francisca Pereira dos. *Novas cartografias no cordel e na cantoria: desterritorialização de gênero nas poéticas das vozes*. 2009. 273 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.

SAUTCHUK, João Miguel Manzollilo. *A poética do improviso: pratica e habilidade no repente nordestino*. Brasília, DF: Editora da UnB, 2009. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília - DF, 2009

SOLEDADE, Maria. Entrevista concedida a Andréa Betânia da Silva. Alagoa Grande/PB, 10 fev. 2011.

WILSON, Luís. *Roteiro de velhos cantadores e poetas populares do sertão*. Recife: Cepe, 1986.

POR QUE SE CANTA? REZANDO OS SANTOS CATÓLICOS NO RECÔNCAVO BAIANO¹

Michael Iyanaga

Desde as músicas das tradições seculares das filarmônicas, casas de candomblé, missas festivas e rodas de capoeira até os gêneros musicais mais novos, tais como o *reggae* e o *hip hop*, a diversidade musical do Recôncavo Baiano é amplamente conhecida. Não obstante, há importantes práticas e expressões que são ainda pouco pesquisadas e pouco analisadas. Uma destas está entre as mais amplamente disseminadas por toda a região: a tradição de rezar Santo Antônio, São Roque, São Cosme e Damião, Santa Bárbara, São Crispim e Crispiniano (ou Crispina e Crispiniana) e Nossa Senhora da Conceição, além de muitos outros santos e santas.

A prática de rezar consiste num ritual anual bastante específico: na noite da reza – que tende a ser sempre em data próxima à consagrada ao santo pela igreja católica – um indivíduo (ou família) que

¹ Versão expandida da comunicação “Por que cantam os saberes: as rezas entoadas para os santos católicos no Recôncavo Baiano” (IV Seminário Brasileiro de Poéticas Oraís, UNEB/Alagoinhas, abril de 2017). Agradeço ao convite e em especial à prof^a. Dr^a. Katharina Döring, que colaborou na discussão sobre o conteúdo deste trabalho. Também sou grato às pessoas que, no dia da apresentação, trouxeram ideias, sugestões e críticas que enriqueceram esta versão escrita.



é devoto de um ou mais desses santos abre sua casa para que familiares, parentes e membros da comunidade possam festejá-lo por meio de músicas, danças e comidas. Embora haja variações pequenas, o roteiro da reza consiste principalmente numa “novena” – um ciclo de uma dúzia ou mais rezas – que é cantada *a capella* (isto é, sem acompanhamento instrumental) por todas as pessoas presentes, seguida por algumas breves orações e um samba feito em nome do santo ao acompanhamento de palmas, tambores e/ou instrumentos de corda. Por fim, vem a distribuição de comidas típicas (IYANAGA, 2010).

Evidentemente, festejar um santo dentro de casa não é costume isolado às casas baianas. De fato, tradições de devoção domiciliar são comuns em outras regiões do Brasil, tais como as festas de São Gonçalo no Sudeste, tão bem descritas por Carlos Brandão (1981). Ainda encontramos celebrações residenciais em inúmeros lugares das Américas. As *velaciones* da República Dominicana,² os *velorios* venezuelanos³ e os *arrullos* da Colômbia e do Equador⁴ são apenas alguns exemplos sobre os quais existem estudos etnográficos. Apesar de serem todas devoções domiciliares a santos católicos, cada uma dessas tradições tem suas peculiaridades, tanto em termos de conteúdo (isto é, o que se expressa) como na forma que este se expressa. Por exemplo, em Atibaia/SP, a “função” de São Gonçalo inclui uma romaria até a “casa da festa”, dentro da qual é feita uma série de orações, cantos e danças em fila ao som da viola (BRANDÃO, 1981, p. 58-73). Desse modo, assemelha-se à reza baiana no sentido de ter uma dança e

² Cf. DAVIS (1981); JORGE (1996).

³ Cf. BRANDT (1987), GUERRA VELÁSQUEZ (2006), GUSS (1993); LISCANO (1973).

⁴ Cf. BIRENBAUM QUINTERO (2009), LOSONCZY (2006), PRICE (1955); WHITTEN (1974).



orações/canto, mas o tipo de dança é bem diferente, assim como o envolvimento comunitário.

As outras tradições domésticas americanas são mais variadas ainda. Na costa pacífica da Colômbia, por exemplo, uma rezadeira ora o terço para abrir o *arrullo* (festa domiciliar), que é seguido por músicas (ao som de tambores, chocalhos e, às vezes, marimbas) e a declamação de décimas sagradas (chamadas de *loas*) (BIRENBAUM QUINTERO, 2009, p. 63; PRICE, 1955, p. 195; WHITTEN, 1974, p. 137-138). Da mesma forma, na região litorânea venezuelana do Barlovento, o *velorio de Santo* se constitui por orações ao santo, seguidas pela alternância da declamação de décimas e um canto responsorial ao som de tambores (BRANDT, 1987, p. 55-56). Já a *velación*, na República Dominicana, é mais parecida com a reza do Recôncavo, pois começa com um canto *a capella* (de um tipo de reza conhecida como um *salve*) para depois haver dança e canto ao som de tambores (DAVIS, 2012, p. 169). Juntando esses três exemplos americanos à função de São Gonçalo e à reza baiana, percebemos a disseminação de uma tradição que, de um lugar para outro, é genericamente parecida – isto é, uma festa domiciliar feita em nome do santo – e cujo conteúdo é semelhante, pois inclui orações e rezas católicas. Porém, não é igual em lugar nenhum. Em todos, há orações e canto, mas na Colômbia e na Venezuela, por exemplo, é incluída também a declamação de poesia, algo ausente nos exemplos brasileiros.

No mínimo, essas divergências, mesmo que apresentadas aqui de forma bastante superficial, sugerem que a reza não tinha que ser como é no Recôncavo. Não tinha que ser cantada, assim como não tinha que incluir samba. Ou seja, o fato de cantar e não declamar poesia não é uma fatalidade, não seria algo inevitável. Ao contrário, a tradição apenas existe como é hoje porque se renova e se repete geração após geração por motivos pessoais e co-



letivos bastante lúcidos. Decerto, a história exerce certo peso sobre os atos de devotos e devotas no Recôncavo, uma vez que cantar diante de altares domésticos é tradição secular (ver, por exemplo, PEREIRA, 1939, p. 152), mas esse precedente só importa porque os agentes atuais continuam a valorizar a tradição. Isto é, ninguém precisa cantar na hora de rezar os seus santos – e, de fato, conheço alguns casos, embora poucos, de pessoas que não cantam, optando pela oração. Mas a grande maioria quer cantar. Por quê? Por que as pessoas decidem cantar?

Mais do que responder apenas a essa pergunta especificamente, procuro, neste trabalho, demonstrar por que vale fazer uma pergunta desse tipo. Ou seja, poder-se-ia investigar apenas o conteúdo (por exemplo, as letras e a semântica) e/ou o contexto social, sem necessariamente se preocupar com a forma pela qual as pessoas expressam sua devoção. De fato, nos poucos estudos que apresentam alguma informação sobre a tradição da reza no Recôncavo tem sido comum a abordagem apenas sobre o conteúdo ou o contexto social (JESUS, 2006, p. 20-62; MARCELIN, 1996, p. 247-289; SANTANA, 1998, p. 62-65). Mas examinar a forma de expressão e, especificamente, o motivo e a maneira pelos quais as pessoas cantam (em vez de fazerem outra coisa) expõe aspectos da tradição que seriam difíceis de compreender ou desvendar sem esse olhar. Ora, minha pergunta segue uma linha de pensamento recorrente na etnomusicologia, pelo menos desde as últimas décadas do século passado, quando estudiosos e estudiosas começaram a buscar os sentidos que os sons tinham para as próprias pessoas que os produziam.

É justamente isso que Anthony Seeger (2015, p. 14), ao perguntar “por que se faz música desta maneira e não de outra?”, procurou entender em sua “antropologia musical” pioneira sobre os *kisêdjê*, publicada pela primeira vez em inglês, em 1987. Em relação a esse tipo de pergunta, Elizabeth Travassos (1997, p. 72)



ressalta que “não é uma pergunta sobre a gênese última da música, mas sobre suas formas particulares criadas por um grupo humano específico”. Ou seja, uma antropologia musical busca respostas por meio das ideias, práticas e falas das pessoas, remetendo à linha de investigação da chamada “antropologia cognitiva”, que procura

[...] *descobrir* como diferentes povos organizam e usam as suas culturas. Isso não é tanto uma busca por alguma unidade generalizada de análise de comportamento quanto uma tentativa de entender os *princípios organizadores que subjazem* o comportamento. (TYLER, 1969, p. 3, grifos do autor, tradução nossa).⁵

Assim, o intuito deste estudo – que é uma espécie de antropologia musical – é descobrir a lógica que rege o uso do canto no contexto das rezas, e a partir daí mostrar por que uma pergunta desse porte poderia ser valiosa também para outros contextos. Indagar o motivo pelo qual um grupo de pessoas canta – ou não – é buscar saber o valor, o sentido e a importância do canto naquele contexto.

Neste trabalho, discuto vários aspectos da reza, focando principalmente na novena, numa tentativa de entender alguns dos conceitos ideológicos fundamentais da reza e mostrar como as perguntas musicais podem ajudar a entendê-los, reforçá-los ou articulá-los. A principal dificuldade na apresentação desse argumento é sua circularidade. Ou seja, cada parte do argumento só faz sentido quando o todo é compreendido, mas só podemos compreender o todo em partes. Assim, começo discutindo o contexto sociorreligioso da reza para introduzir a ideia central de “tradição”, conceito abrangente que orienta alguns dos aspectos mais fundamentais da reza. Depois,

⁵ “discovering how different peoples organize and use their cultures. This is not so much a search for some generalized unit of behavioral analysis as it is an attempt to understand the organizing principles underlying behavior”. (TYLER, 1969, p. 3, grifos do autor).



passo para a questão da reza enquanto modo expressivo de devoção. Assim, entendemos que o conteúdo semântico de rezas e cânticos é crucial para lembrar dos santos, dos familiares, da comunidade e da identidade religiosa. Sigo, então, para uma discussão sobre a musicalidade da reza e a estética da novena, notando alguns critérios de avaliação e o porquê do canto. E, finalmente, é possível compreender a inextricabilidade desses três aspectos da reza: o contexto, o conteúdo e a forma. Todos são interdependentes e mutuamente constituintes. Os valores sociorreligiosos, por exemplo, não existem fora do canto, pois é este que mais solidifica e expressa os valores fundamentais da reza: o respeito à ancestralidade, a valorização do social e da participação coletiva, e a cosmologia e a identidade católicas. Este texto não é uma investigação detalhada da reza, nem da novena; é apenas a apresentação de um estudo de caso que acredito ter expressividade mais ampla. Rezar os santos na Bahia é uma tradição em que o canto é necessário por escolha. E insisto que perguntar o porquê dessa escolha pode ser um dos caminhos mais frutíferos para perceber e sentir os principais valores sociais da tradição.

A REZA ENTRE A DEVOÇÃO E A TRADIÇÃO

Há mais de uma década que realizo pesquisas etnográficas no Recôncavo, principalmente em São Félix, Cachoeira, Muritiba e Santo Amaro, além de alguns outros municípios da região. Em todos estes, as rezas fazem parte íntegra do cotidiano. Como já mencionei, elas são devoções anuais em que as pessoas abrem suas casas para uma coletividade que irá cantar, sambar e comer em nome do santo. Entre os mais comuns a serem rezados, embora jamais sejam os únicos, estão Santo Antônio, São Roque e São Cosme e Damião. Rezar é um compromisso que um indivíduo assume, podendo durar entre um ano e, mais tipicamente, uma vida inteira.



As pessoas assumem essa responsabilidade por motivos diversos. Algumas são devotas de santos específicos por terem nascido no dia do santo ou então porque seu filho ou sua filha nasceu nessa data. Ainda o nascimento de gêmeos ou gêmeas é frequentemente motivo de assumir uma devoção aos santos gêmeos (sejam São Cosme e Damião, São Crispim e Crispiniano ou Santa Crispina e Crispiniana). Outras pessoas se tornam devotas ao fazerem promessas em troca de um favor divino. Ainda há quem simplesmente goste de festejar algum santo por acreditar que o advogado sagrado lhe abençoa. Em grande parte dos casos, entretanto, as devoções resultam de obrigações familiares, passadas de uma geração para outra. Desse modo, as devoções são quase que tratadas como bens materiais que precisariam ser cuidados com responsabilidade e amor. Assim como se expressam muitas pessoas, com certa aquiescência e compreensão: “*não pode deixar de rezar, né?*”.

No estudo das devoções católicas brasileiras, muito se fala sobre a importância da “promessa”, em que um indivíduo pede algo para um santo católico – geralmente um pedido relacionado à saúde ou a necessidades materiais –, prometendo que, se o santo atender ao pedido, será feito algum ato em retribuição.⁶ Embora não sejam raras as rezas que são resultado de alguma promessa, muito comuns também são aquelas que fazem parte de uma continuidade familiar. Nesse aspecto, “continuidade familiar” refere-se à “obrigação” ou à “responsabilidade” que muitas pessoas dizem nascer da família, de gerações anteriores. Uma promessa familiar é aquela que foi feita por um parente (geralmente pai ou mãe) e que, assim como uma herança, é recebida e cuidada pelas gerações sucessoras. Esse conceito de continuidade se encontra até nas rezas que não são diretamente “herdadas”. Afinal, é a continuidade que explica, embora só em parte,

⁶ Cf. BRANDÃO (1981), GROSS (1971), MAUÉS (1995), PIERSON (1966), REILY (2002); ZALUAR (1973, 1983).



a preferência no Recôncavo por certos santos específicos enquanto outros são marginalizados ou até esquecidos. Isto é, o universo de possíveis santos que poderiam ser objeto de devoção é tão vasto que as pessoas, quando querem a ajuda de algum, tendem a recorrer e apelar àqueles que já têm uma prevalência histórica na região e que têm forte presença dentro de suas famílias e comunidades.

Nesse sentido, a “tradição” se destaca como imprescindível fonte de inspiração da reza. Ainda podemos ver a força da tradição não só na devoção em si, como também na arrumação do altar ou no uso do latim em alguns momentos da liturgia da novena. Porém, talvez o elemento da reza que mais explicitamente mostra seu lado “tradicional” seja o caboclo, uma entidade que pode aparecer durante as devoções domiciliares. A designação de “caboclo” no contexto da reza é distinta da que se encontra mais comumente dentro das conhecidas religiões afro-brasileiras. Nas casas de candomblé, por exemplo, “caboclo” se refere a uma entidade advinda de um panteão que se opõe ao dos orixás, os deuses africanos (ver, por exemplo, SANTOS, 1995, p. 59). No entanto, no contexto das rezas do Recôncavo, as entidades que são chamadas de “caboclo” não seriam só os arquétipos brasileiros (como boiadeiro, marujo, índio etc.) que tendem a ser conhecidos assim nas casas de candomblé. Além desses, os caboclos nas rezas podem ser também orixás e/ou santo católicos. Dentro dessa categoria abrangente (em que também pode ser usado “anjo de guarda”, “encantado” ou mesmo “santo”), cada divindade pode ter nome relativamente específico – Marujo, Boiadeiro, Sultão das Matas, Obaluaiê, Ogum, São Cosme, Santa Bárbara, Iansã – ou, então, uma designação mais ambígua, como “o velho” ou “a velha”, ou mesmo “rainha do mar”. Os caboclos, quando aparecem por meio de seus médiuns humanos nas devoções residenciais, puxam suas próprias cantigas e sambam por um tempo indeterminado, podendo durar horas (IYANAGA, 2013, p. 313-359).



Para uma grande parcela das pessoas que rezam, especialmente aquelas que têm pouco ou nenhum contato com as casas de candomblé, o caboclo é nada mais do que um espírito que uma pessoa herda de um ancestral. Ele, portanto, não viria por iniciação ou escolha, mas por herança, por sangue, pela ancestralidade. Desse modo, as pessoas não exprimem conceitos teológicos dogmáticos ou detalhados sobre os caboclos, que geralmente são vagamente explicados como “espíritos ancestrais”. Porém, eles raramente são os próprios ancestrais. Consequentemente, embora haja casos excepcionais, não seriam pessoas nomeadas (isto é, parentes conhecidos, por exemplo), mas espíritos que são, ambigualmente, “da família” – e é este aspecto da herança que mais importa para as pessoas. Isso, vale enfatizar, é independente dos dogmas da igreja católica.

Mesmo que a grande maioria dos devotos e devotas se identifique unicamente com as práticas, as narrativas e os dogmas propagados pela Igreja Católica ainda insistem na importância da tradição e da herança do caboclo. Ou seja, não há nenhuma contradição (para a maioria) entre a Igreja e o culto do caboclo quando a entidade é de herança. Se por um lado há quem diga que o caboclo é uma entidade católica (sem achar necessária justificativa nenhuma), por outro, muitas pessoas, apesar de reconhecerem que ele não caberia num catolicismo ortodoxo, insistem que a tradição familiar não pode ser abandonada. Mas esse reconhecimento não muda a identidade religiosa, uma vez que, como afirma a socióloga Nancy Ammerman (2003, p. 224, tradução nossa),

Descrever uma identidade religiosa não é questão de seguir um roteiro de perguntas categóricas, mas uma questão de analisar um processo dinâmico, em que não se pode ser presumido que suas fronteiras se encaixem de forma perfeita dentro de domínios privados ou pessoais. A interseccionalidade significa



que nenhuma situação ou identidade jamais será inteiramente desprovida de narrativas múltiplas.⁷

Embora haja muito que se possa dizer em relação ao caboclo, trago esse exemplo somente para enfatizar a importância da “tradição” (como conceito) para os devotos e devotas do Recôncavo. Ou seja, apesar de não terem nenhuma relação explícita com casas de religiões afro-brasileiras – ao contrário, muitas pessoas expressam os mesmos preconceitos contra estas religiões que são recorrentes na sociedade baiana e brasileira de forma geral –, muitos devotos e devotas ainda cultuam seus caboclos, que são de herança, pois aceitam, e até mesmo privilegiam, conhecimentos e sabedorias advindos de gerações antecedentes. Poderíamos dizer, portanto, que uma das bases ideológicas principais da reza é a tradição e o respeito pela antecedência, o que perpassa não só as devoções e o culto aos caboclos, mas também as liturgias, as comidas, o repertório musical, a arrumação do altar, as cosmologias etc. Isso pode até parecer uma observação banal, uma vez que a própria ideia de tradição sugere a valorização, de alguma forma, daquilo que antecedeu. Mas de quantas tradições musicais, culinárias, tecnológicas ou de outro tipo conseguimos nos lembrar em que a inovação, e não a repetição do mesmo, seria o valor principal?⁸ Isso não quer dizer que nada possa mudar na reza, mas a “tradição” tem um peso expressivo nas devoções domiciliares.

⁷ “Describing religious identities is not a matter of asking a checklist of categorical questions, but a matter of analyzing a dynamic process, the boundaries of which cannot be assumed to fall neatly within private or personal domains. Intersectionality means that no situation or identity is ever utterly devoid of multiple narratives.” (AMMERMAN, 2003, p. 224).

⁸ Na música *pop*, por exemplo, embora se possa argumentar que os sucessos são todos bastante parecidos, a ideologia da diferença e da novidade ainda goza de grande privilégio.



REZAR PARA LEMBRAR

Uma vez feita uma promessa – seja individual ou de família –, por que rezar? Afinal, não poderia se fazer qualquer outra coisa? Colocada de outra forma, a pergunta poderia ser: por que o santo aceita o canto como pagamento? Eu costumava perguntar às pessoas – sempre de forma provocadora, com ar do absurdo – por que não poderiam jogar bola em nome do santo em vez de rezarem. Em uma ocasião, a rezadeira dona Maria me surpreendeu com sua resposta permissiva: “*Você poderia jogar futebol se é essa sua devoção. O importante é manter a palavra*”. (dona Maria, 2011, informação verbal). Ou seja, devoções podem ser articuladas da forma desejada pelo devoto ou devota, sem precisarem rezar. Por que, então, rezar seria um dos modos mais socialmente típicos de expressar a devoção a um santo? Como explicarei, é porque os santos gostam; gostam de ser lembrados.

De acordo com devotos e devotas, o motivo principal de rezar um santo é para lembrá-lo e celebrar esse lembrar. Isso não só garante a perpétua existência do santo – mantido vivo na memória dos participantes –, mas também, como sugere Maués (1995, p. 355-356), assegura seu contínuo serviço aos seus devotos e devotas. Mas vai além do santo; a festividade anual também faz com que as pessoas se lembrem de ser católicas num contexto social que está cada vez mais dominado pelas igrejas protestantes. Afinal, além do altar, que representa uma identidade católica, a liturgia em si enfatiza a presença de Deus e a Virgem Maria, o que (junto aos santos) simbolicamente marca o catolicismo. Isso, por sua vez, ajuda a manter o santo vivo nas comunidades.

Tudo isso sugere que o objeto da lembrança é muito maior do que o santo em si. Desse modo, vale lembrar que os santos seriam apenas intermediários, advogados de Deus que trabalham pelos



seres humanos. Consequentemente, ainda que o santo seja o convidado de honra, por assim dizer, é o “pai”, Deus, a figura mais importante da reza. Isso é fator importante em entender o porquê de o santo gostar que as pessoas rezem, o que fica mais claro na fala a seguir, do sr. Bole, sambador e devoto de Santo Antônio. Perguntei a ele o motivo pelo qual Santo Antônio iria querer que as pessoas rezassem. Ele me propôs uma resposta que expõe a perspectiva dos santos, que ele designa como apóstolos:

Olha, por que ele quer a reza? Que durante o começo até o final, é chamando pelo pai dele, aquele senhor de lá de cima. [...] Então ele se sente bem porque se chama pelo nome [...] dele, que é o apóstolo, e pelo pai, que é o nosso senhor Jesus Cristo. Do começo, é quase duas horas de reza. Mas é do começo ao fim, chamando praticamente pelos 12 apóstolos, que é Pedro, João, André, Santo Antônio, é todos esses 12, é chamado. [...] E no final, é oferecida aquela reza ao Santo Antônio, em cima disso, pelo pai e a mãe, que é o nosso senhor Jesus Cristo, Nossa Senhora. Meu Deus, quem é o filho que [...] não gostaria de [...] ter o pai e a mãe elogiado? Quem é esse filho? (Sr. Bole, 2011, informação verbal).

O que ressoa nas palavras do sr. Bole é a importância do ato de “chamar”. O santo não só deseja que ele e a sua família sejam lembrados, mas ele também gosta que seja em voz alta. É essa qualidade da voz alta que, em grande parte, determina a estética da novena (discutida a seguir).

No Recôncavo, esquecer uma pessoa é metaforicamente igual a causar sua morte social. Isto é, quando deixou de ser lembrada, deixou de existir. O santo oferece sua proteção em troca do esforço que seu devoto ou devota exerce em “lembrar” à comunidade de que ele existe e do valor do catolicismo. Assim, o verbo “lembrar” – que tem tanto um sentido bitransitivo (lembrar a alguém) como pronominal (recordar-se) – é o mais conveniente para caracterizar a reza. Afinal, essas devoções são atividades ritualizadas durante as quais as pessoas



lembram-se de seus passados e dos passados de suas famílias, pois essa memória se mantém viva na herança da devoção. Ao mesmo tempo, as rezas lembram às demais pessoas sobre o santo e o valor que a figura divina continua exercendo na vida de todas elas. Desse modo, pode-se dizer que o santo gosta que reze porque é a celebração de sua vida e o mantém vivo. Entendido dessa forma, gritar “viva” ao comemorar o santo parece ter um sentido bastante literal.

Pode-se ver, então, que o que se canta (as palavras) é fundamental para a reza e sua tradição. Afinal, são as palavras que “chamam” (no dizer de sr. Bole), são elas que invocam os santos. Mas as palavras não são aleatórias; são textos canônicos católicos (por exemplo, o “Pai Nosso”, a “Ave Maria”, a “Ladainha” etc.) e do contexto da reza (como os “Benditos”). Portanto, os textos também ajudam na manutenção da tradição. E mesmo as poucas rezas cantadas em latim, cujo valor semântico é muito mais ambíguo, ainda são entendidas, ainda que de forma superficial. Entretanto, também cabe frisar que o uso do latim nas rezas talvez funcione, principalmente, como o que Paul Connerton (1989) chama de uma língua “litúrgica” ou “performativa”, cujas “enunciações tendem a ser estilizadas e estereotipadas e compostas de sequências mais ou menos invariáveis de atos de fala”⁹ (CONNERTON, 1989, p. 58, tradução nossa) e que fazem parte da memória social. Entender essa língua litúrgica enquanto conexão com o passado pode explicar, em parte, o motivo de muitas pessoas continuarem a cantar em latim mesmo que as versões em português sejam amplamente conhecidas. O latim seria, portanto, uma forma de continuidade do passado, com uma liturgia que, como dizem muitas pessoas, “era assim quando a gente chegou”. No contexto da reza, então, esse idioma poderia funcionar como índice do catolicismo pré-Vaticano II, ao mesmo tempo em que remeteria às

⁹ “utterances tend to be stylised and stereotyped and to be composed of more or less invariant sequences of speech acts” (CONNERTON, 1989, p. 58).



rezas passadas de suas famílias e comunidades. Ou seja, ainda que os participantes não entendam cada palavra, optar pelo latim se deve a um respeito generalizado pela tradição da reza.

Essa análise do papel das palavras e dos textos na reza nos ajuda a entender ainda mais sobre a tradição. Mas se pararmos aqui, perdemos grande parte da importância das rezas no que diz respeito à sua performance. Isto é, se as palavras são tão importantes, por que precisam ser cantadas? Em parte, já temos uma resposta na questão da tradição. Cantam porque sempre cantaram, seja na igreja ou nas casas. É uma resposta válida e duvido que alguém do Recôncavo fosse discordar. Contudo, uma explicação tão banal reduz as pessoas a autômatos que fazem por fazer. Além disso, não explica as inovações e diferenças que ocorrem de um ano para outro; não explica a estética da reza, os julgamentos de beleza; e não explica as decisões musicais e artísticas (isto é, por que cantar assim, e não de outra forma?). Por isso, é preciso perguntar: “por que quer cantar?”. Sabe-se que uma pergunta dessa poderia ser tratada de forma biológica ou mesmo macro-histórica, o que poderia resultar em respostas interessantíssimas. Porém, meu interesse aqui é pelas respostas que as pessoas dão.

A ESTÉTICA DA NOVENA

A primeira parte da reza, a “novena”, se constitui em várias rezas cantadas numa dada sequência litúrgica (Quadro 1), que é executada quase sempre *a capella*, “puxada” (ou “tirada”) pela rezadeira ou rezador. Entretanto, essas vozes vão se reorganizando ao longo da liturgia, mudando a textura vocal de acordo com as rezas e as decisões da rezadeira e/ou da congregação. As pessoas organizam suas vozes em três maneiras diferentes: 1) todo mundo pode cantar junto (monofonicamente); 2) as pessoas podem se dividir em dois grupos corais, alternando o canto de forma antifonal; ou



3) a rezadeira pode puxar sozinha uma “chamada” e a congregação “responde” em uníssono. Cada reza/texto da novena pode ser estrutural e melodicamente diferente. Ainda, o pulso de cada parte da liturgia pode variar (embora tendendo sempre ao *tempo rubato*), mas o andamento da novena – estabelecido pela rezadeira – tende a ser quase que uniforme ao longo da liturgia. A grande maioria das pessoas procura cantar a melodia em uníssono, com voz de cabeça (e tensa). Mesmo assim, é possível notar, por vezes, uma pessoa ou outra acompanhar a melodia em movimentos de terças paralelas (geralmente cantando uma terça abaixo). É importante também observar que ainda que o uníssono seja, de certa forma, um ideal, as pessoas nem sempre cantam as mesmas alturas (tampouco a oitava ou a terça) ou acompanham o ritmo de forma rígida. Mas isso não faz mal; uma novena “boa” é uma que aconteceu.

Quadro 1 – Sequência litúrgica

A novena
<i>Deus in adjutorium</i>
Glória ao Pai
Pai Nosso
Ave Maria
Glória ao Pai
Ladainha
Salve Rainha
Incenso
Bendito
Bênção
Senhor Deus
<i>Orações</i>

Fonte: elaborado pelo autor.



Essa é a liturgia básica da novena, podendo sempre haver alterações a depender da casa e/ou da comunidade. Isso inclui, por exemplo, a troca da ordem litúrgica, a inclusão ou exclusão de uma ou mais rezas, ou mesmo o uso de português em vez de latim, e vice-versa.

Mas por que cantar essa liturgia? Afinal, diversas rezas cantadas durante a novena são mais conhecidas – tais como o “Pai Nosso” e “Ave Maria” – em forma de oração, e ainda a novena termina com a recitação de rezas (às vezes são recitadas ao longo da novena também). Embora recitar as preces seja opção e algumas pessoas o façam, a preferência no Recôncavo é sempre pelo canto. Por quê? A pergunta não encontra uma resposta pronta entre devotos e devotas; é algo sobre o qual as pessoas não necessariamente refletem. Porém, isso não quer dizer que não saibam ou que não consigam pensar numa resposta crítica e profunda. A resposta mais imediatamente acessível advém da Igreja ou, mais especificamente, do famoso provérbio de Santo Agostinho, de que “[...] cantar é rezar duas vezes”. (AMARAL, 2002, p. 22). O provérbio é amplamente disseminado na literatura e na comunidade católicas de forma geral. Mas não é apenas um provérbio decorado acriticamente. Por exemplo, a rezadeira dona Gaída me explicava o sentido:

Porque ali você tá cantando com alegria, com amor. Você tá se dedicando mais. Você sabe que o cântico vem de dentro do coração aí, né? [...] [s]ó em saber que sua voz está saindo. (Dona Gaída, 2010, informação verbal).

Os comentários de dona Gaída também sugerem que o esforço físico necessário para o canto é, em parte, o que faz com que a prece se duplique. Uma pessoa sabe que sua devoção vem do coração porque ela ouve (e sente) o som, o que implica mais “dedicação” por causa do investimento físico que seria o canto.



Mesmo assim, “cantar é rezar duas vezes” não é a melhor resposta à pergunta sobre a razão do canto, pois deixa ainda muitas lacunas sobre as lógicas que o regem. Vale, então, seguir indagando mais: por que rezar duas vezes é bom? Iniciamos, portanto, com a fala da rezadeira dona Maria, que respondeu a essa pergunta da seguinte forma:

O canto é melhor porque cantando, todo mundo ouve e assiste, né? Que todo mundo, a gente cantando... então sai, ressaí o canto melhor pra quem quer assistir, ouvir e responder. E a gente, em palavra, é pra nós mesmo. Entendeu? Que em palavra são pra nós mesmo. Já rezei muito em palavra mas o cantado seria melhor porque sai pra todos. Todo mundo ouve; todo mundo vê. Às vez[es] aqueles que quer ajudar acompanha. E pega até o canto, pega as vozes. Aí, por isso que a gente canta. (Dona Maria, 2011, informação verbal).

De acordo com a rezadeira, o canto soa mais forte e por isso é mais inclusivo e convidativo, e vice-versa: por incluir mais pessoas, acaba “ressaindo” melhor. Cantar seria atividade pública, enquanto orar, não. Assim, por um lado, as rezas oradas não facilitam tanto a participação, ao tempo em que as rezas cantadas são convidativas, chamativas. Esse aspecto acolhedor é importante no contexto da reza, pois a participação é fundamental para a novena.

A participação tem tudo a ver com a qualidade de uma novena. Em termos gerais, uma novena “boa” seria simplesmente uma que foi realizada, com cada parte da liturgia cantada corretamente (ou de forma correta o suficiente). Mas “corretamente” não é uma questão de fluidez, nem de afinação; é simplesmente uma questão de realização. Porém, sua realização requer pessoas. É por isso que a rezadeira dona Dé me dizia que a única maneira de alguém errar a novena seria se conversasse em vez de cantar: “*Não pode é conversar. [...] [S]e errar o tom ali, não é da culpa da pessoa, não é? Mas conversar é*”. (dona Dé, 2011, informação



verbal). Isso ocorre porque uma reza boa teria a participação de todas as pessoas presentes e, como me disse a devota dona Meire (2010, informação verbal), “*Quanto mais gente, melhor*”. Em resumo, uma boa reza é aquela da qual as pessoas participam, sempre acompanhando a liturgia. Assim, é fácil entender a lógica da rezadeira dona Gaída, que me afirmou uma vez que “[*m*]inha reza tá bonita, não é? Porque tem um bocado de gente cantando”. (dona Gaída, 2010, informação verbal).

Há vários motivos que poderiam ser apontados para explicar a importância da participação, desde os sociais até os musicais (em termos composicionais). No nível da estrutura musical, por exemplo, algumas melodias da novena destacam a necessidade do canto em conjunto, uma vez que são de estrutura responsorial, requerendo que outras pessoas além da rezadeira cantem. Isso se faz bastante evidente no canto da “Ladainha”, cuja organização se separa em duas partes, que podem ser executadas de forma antifonal (coros cantando em alternância) ou responsorial (uma voz solo alternando com o coro). Tomando como exemplo representativo a Figura 1, pode-se ver que as frases musicais interagem num padrão de sobreposição. Ou seja, seria impossível que alguém conseguisse cantar a “Ladainha” de forma correta sem a ajuda de outros indivíduos, pois, em certos momentos dessa reza, a melodia principal e sua resposta soam ao mesmo tempo.¹⁰ As frases de “resposta” tendem a ser melodicamente simples e repetitivas e utilizam um texto que todas as pessoas já conhecem ou conseguem aprender com certa rapidez, tais como “orai(s) pro nob(r)is” ou “miserere nob(r)is”.

Na Figura 1, é representada no pentagrama uma das repetições da estrofe da “Ladainha”, a reza mais longa da novena. São

¹⁰ Particpei de uma reza em que as pessoas não respondiam e a rezadeira tentava puxar sozinha, porém reclamava enquanto o fazia, o que fez com que as pessoas sentissem mais responsabilidade de cantarem juntas.



retratadas as duas partes vocais, a de cima sendo a da rezadeira, enquanto a de baixo seria do coro, que canta em resposta à rezadeira. Aqui, ela canta “Mater inviolata” e espera o coro responder com “Orais por nós”, e depois canta o próximo verso, “Mater intermerata”. Importante notar que a rezadeira canta o segundo verso enquanto o coro ainda está terminando a sua frase. Mesmo quem não lê partitura poderá perceber onde as duas partes melódicas soam simultaneamente (indicado com a caixinha retangular); é o momento de sobreposição. Evidentemente, a estrutura melódica requer duas vozes que possam cantar separadamente. Embora numa dada novena a melodia da “Ladainha” possa ser diferente, sempre (ou quase sempre) ela tem este tipo de estrutura melódica de sobreposição.

Figura 1 – A frase de três compassos da “Ladainha” de uma novena cantada em São Félix/BA, 15 ago. 2009

Rezadeira

Ma - ter in - vi - o - la - ta

Ma - ter in - ter - me - ra - ta

Coro

O - rais por nós

Fonte: elaborada pelo autor, 2009.

Se por um lado essa estrutura musical requer a participação de múltiplas pessoas, por outro, um dos motivos mais frequentemente citados por devotos e devotas quanto à importância da participação é que as vozes são indicação de devoção. Ou seja, o volume equivale à fé. Mais volume, então, significa mais fé. Poderíamos dizer, assim, que na novena o volume é aspecto primordial de sua “ideologia sonora” (KROESBERGEN; WENTZ, 1994, p. 483). Cabe frisar que a ambiguidade do termo “volume” explica meu uso, pois pode-se referir tanto ao nível de decibéis,



intensidade de som ou – coloquialmente – altura do som, quanto à magnitude física, a corpulência ou vulto, de modo que se entende o volume como o espaço ocupado (como volume sólido ou líquido). Assim, ao dizer que “o volume equivale à fé”, quero puxar simultaneamente dois sentidos básicos da palavra: a intensidade sonora (volume 1) que seria gerada pela presença física de muitas pessoas (volume 2). Então, volto a repetir: o volume equivale à fé. Da mesma forma, cantar baixinho (pouco volume) é interpretado como sinal de devoção fraca, doença ou, como afirmou dona Maria na fala citada, algo só para si mesmo.

Não seria, entretanto, intensidade à toa. Alguns anos atrás, depois de uma reza, algumas pessoas reclamaram do volume com que um dos familiares rezou. Diziam-me que não se pode cantar “*muito alto demais*”, pois “*o povo não tá acompanhando, então, sai do tom. Entendeu? Tem que ter um ritmo*”. (Anônimo, 2010, informação verbal). Não obstante o uso dos termos “tom” e “ritmo”, a principal queixa na sua fala era de que quando se destaca demais a voz de uma pessoa que não seja a rezadeira, o canto coletivo desanda. Ou seja, para essas pessoas, o problema em cantar alto era atrapalhar a coletividade da novena, sugerindo, portanto, que a estética do volume só é fundamental devido à implícita harmonia social da qual emergiria. Isto é, o volume sonoro em si não necessariamente indicaria a beleza de uma novena, mas uma novena só seria bonita se as vozes estão cantando com intensidade. O volume das vozes, então, serve como indicação aural da participação social volumosa.

É importante que os participantes cantem juntos, pois é justamente assim que se gera uma novena cantada mais alto. Mas tudo isso é para facilitar na entoação dos textos. De fato, as questões relacionadas à afinação ou mesmo à marcação/ao andamento são secundárias à execução “correta” do texto. Por isso as pessoas raramente comentam sobre erros de afinação ou ritmo. Ao contrário,



os erros comentados têm a ver com textos incorretos, falta de coesão ou acompanhamento coral fraco. Ou seja, embora uma novena bem afinada e com o ritmo bem marcado fosse julgada como bonita, não necessariamente precisaria exibir essas características para ser bonita. As características principais no julgamento da estética da novena são baseadas na execução correta do texto e na participação das pessoas convidadas.

Se os critérios principais da novena têm a ver com a execução da liturgia e a participação das pessoas, a melodia entoada é secundária ao texto. Porém, a escolha da melodia nunca é aleatória. Ao contrário, é sempre estratégica. Isto é, as pessoas escolhem melodias que facilitem ou favoreçam tanto a articulação correta da liturgia quanto uma maior participação. Segundo explicou-me dona Maria (2011, informação verbal):

[M]uitas vezes tem lugares que a gente vai pra rezar, a gente olha as pessoas que pode pegar aquele, aquele canto, aquelas vozes, aquela música, [...] a gente tira aquela música que todo mundo pega. E aquele que a gente vê que não dá pra pegar aquela, aquele tom, já muda pra outro.

Em outro momento, a rezadeira articula a ideia de outra forma: “*não muda o sentido, não muda as palavras [...] Só muda a música*”. (dona Maria, 2011, informação verbal). Ou seja, ela toma decisões utilitárias para com as melodias, o que é possível porque os textos operam de forma independente das melodias usadas para entoá-los. Qualquer tema melódico pode ser usado para rezar qualquer texto, e a melodia escolhida é a que mais facilita que as pessoas cantem juntas.

Dona Maria, que domina repertório vasto, talvez seja exceção em sua habilidade de adaptar com tanta facilidade a sua novena às melodias do lugar em que está rezando. Contudo, sua fala aponta para o fato de que as pessoas de um dado local geralmente



têm suas próprias melodias. Ou seja, dentro de uma única comunidade (bairro, cidade, município), há tipicamente pouca variação litúrgica, fazendo com que as melodias tendam a não mudar. Afinal, quanto mais conhecida, mais facilmente ela será reconhecida pela congregação e, portanto, facilitará que as pessoas acompanhem – e mais participação é sempre melhor no contexto da reza. Conseqüentemente, não há nenhum ímpeto local para criar ou compor novos temas ou fazer grandes mudanças. Ao contrário, a tendência é repetir as mesmas melodias geração após geração, causando um processo de autopreservação musical. As lógicas que estabelecem as estéticas da reza (principalmente a do volume) predispõem-na a uma recursividade cujo resultado é a estabilidade musical. Cabe frisar que a repetição também faz sentido em termos cosmológicos. Isso porque, como dizia Mircea Eliade (1959), existem dois tipos de tempo: o “tempo sagrado, o tempo dos festivais” e o “tempo profano, duração temporal ordinário”.¹¹ Ou seja, o tempo sagrado não se restringe à vida humana. Portanto, os textos e ordens litúrgicas continuam valendo geração após geração, nunca perdendo sua eficácia. Talvez seja nesse sentido que podemos entender dona Maria, quando me falou que “[o] povo diz ‘ô o mundo tá virado’. [...] Não é o mundo, não. É o povo. Que o mundo é de Deus”. (dona Maria, 2011, informação verbal). E Deus (junto com os santos) atravessa as gerações.

Porém, nada disso significa que as melodias, os textos e as liturgias permaneçam imutáveis. Podem mudar e, de fato, mudam. Mas as transformações geralmente não são oriundas de indivíduos; as pessoas não compõem novas melodias ou textos para a novena. As modificações que ocorrem tendem a ser resultado da decisão de incluir fórmulas, textos e melodias advindos da igreja

¹¹ “sacred time, the time of festivals” e “profane time, ordinary temporal duration”. (ELIADE, 1959, p. 68).



católica. Isso porque a Igreja é vista como a fonte de material litúrgico (externa à sua tradição familiar) por excelência. Devotos e devotas se consideram católicos, entendem que seus santos também são católicos (e, conseqüentemente, acolhidos pela igreja católica) e sabem que os membros de sua congregação domiciliar também, geralmente, se identificam como católicos. Assim, o repertório contemporâneo dessa religião serve como substituição excelente para textos e melodias tradicionais. Afinal, o material da Igreja, além de ser cosmologicamente aprovado devido à sua origem, é também amplamente conhecido, servindo para aumentar e consolidar a participação social. Esse repertório, então, serviria como denominador comum conveniente e “oficial” dentre os participantes das rezas, ofuscando, de certo modo, a divisão entre a liturgia domiciliar e a clerical.

Em resumo, as pessoas são motivadas a cantar suas rezas, e não a recitar, porque acreditam que o canto aumenta a participação e a sincronia social, facilitando, portanto, um canto mais alto, que expressaria mais devoção ao santo. Ou seja, o canto serve à melhor comunicação dos textos das rezas, cuja função, por sua vez, é lembrar (do santo, da família, da identidade católica). Acredita-se que o canto faz com que mais pessoas participem e assim o louvor acaba sendo mais forte, volumoso e coletivo. Vemos, assim, um processo analítico circular: a música é importante porque serve às palavras e é pela importância das palavras que elas são musicadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por que, então, as pessoas cantam as suas rezas? O porquê talvez não seja complexo, mas é importante. Cantar seria a melhor maneira de comunicar os saberes que estão expostos e implícitos nas rezas. O meio escolhido e reforçado, o canto, não é aleatório



nem automático. As pessoas decidem cantar, elas querem cantar. O canto puxa mais participação, o que reforça o lembrar do santo, que seria uma das motivações da reza como ato de devoção. Ainda o canto, pela sua estrutura melódica, pode requerer um cantar coletivo que chame pelo nome do santo, e assim enfatiza a tradição de rezar, de rezar aquele santo e de ser católico no Recôncavo. Se de fato a “tradição” (em termos gerais e específicos) é importante, lembrar do santo é importante e celebrar em grupo é importante, o canto é imprescindível na transmissão desses conhecimentos e valores, pois no ato de cantar as pessoas acabam vivendo e sentindo tudo isso nas palavras que pronunciam, nos movimentos de seus corpos e na alegria que enche a casa.

Este trabalho é muito menos um argumento sobre a novena, a reza ou mesmo o Recôncavo. O objetivo era enfatizar o porquê de fazer perguntas sobre as formas de expressão que vão além de apenas a análise do conteúdo. De fato, eu poderia ter analisado os textos de cada momento da novena para explorar os vários sentidos; teria sido uma investigação valiosa. Mas quis destacar outro tipo de abordagem, uma que olhou o meio de expressão, que analisou a estrutura melódica de uma frase da “Ladainha”, que perguntou qual era a ideologia sonora da novena, que procurou entender as lógicas que regem a escolha de melodias específicas. Tudo isso nos revelou que a estética da novena comunica importantes valores sociais de identidade religiosa, do privilegiar a tradição, da ênfase na participação coletiva, da importância de lembrar (no seu duplo sentido) etc. Ou seja, perguntar por que um grupo de pessoas canta, por mais óbvio que pareça ser, pode ser bastante útil para entender melhor conceitos, ideais, lógicas e crenças que lhes são os mais significativos.



REFERÊNCIAS

AMARAL, Luciano do. *Dons espirituais de serviço*. 7. ed. São Paulo: Loyola, 2002.

AMMERMAN, Nancy Tatom. Religious identities and religious institutions. In: DILLON, Michele (Org.). *Handbook of the sociology of religion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 207-224.

BIRENBAUM QUINTERO, Michael. *The musical making of race and place in Colombia's black pacific*. 2009. 508 f. Tese (Doutorado em Musicologia) – New York University, Nova York, 2009.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Sacerdotes de viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais*. Petrópolis: Vozes, 1981.

BRANDT, Max Hans. *Estudio etnomusicológico de tres conjuntos de tambores afro-venezolanos de Barlovento*. Caracas: Centro para las Culturas Populares y Tradicionales, 1987.

CONNERTON, Paul. *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

DAVIS, Martha Ellen. Diasporal dimensions of Dominican folk religion and music. *Black Music Research Journal*, Chicago, v. 32, n. 1, p. 161-191, 2012.

DAVIS, Martha Ellen. *Voces del purgatorio: estudio de la salve dominicana*. Santo Domingo: Ediciones del Museo del Hombre Dominicano, 1981.

ELIADE, Mircea. *The sacred and the profane: the nature of religion*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1959.



GROSS, Daniel R. Ritual and conformity: a religious pilgrimage to Northeastern Brazil. *Ethnology*, Pittsburgh, v. 10, n. 2, p. 129-148, 1971.

GUERRA VELÁSQUEZ, Josefa. La religiosidad popular como practica cohesiva. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN LATINOAMERICANA DE SOCIOLOGÍA, 26., 2007, Guadalajara. *Actas...* Montevideo: Asociación Latinoamericana de Sociología, 2007.

GUSS, David M. The selling of San Juan: the performance of History in an Afro-Venezuelan community. *American Ethnologist*, Arlington, v. 20, n. 3, p. 451-473, 1993.

IYANAGA, Michael. *New world songs for catholic saints: domestic performances of devotion and History in Bahia, Brazil*. 2013. 545 f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – University of California, Los Angeles, 2013.

IYANAGA, Michael. O samba de caruru da Bahia: tradição pouco conhecida. *Ictus*, Salvador, v. 11, n. 2, p. 120-150, 2010.

JESUS, Elivaldo Souza de. *Gente de promessa, de reza e de romaria: experiências devocionais na ruralidade do Recôncavo Sul da Bahia (1940-1980)*. 2006. 142 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

JORGE, Bernarda. *El canto de tradición oral de República Dominicana*. Santo Domingo: Banco de Reservas de la República Dominicana, 1996.

KROESBERGEN, Willem; WENTZ, Jed Wentz. Sonority in the 18th century, un poco più forte? *Early Music*, Oxford, v. 22, n. 3, p. 482-495, 1994.



LISCANO, Juan. *La fiesta de San Juan el Bautista*. Caracas: Monte Avila, 1973.

LOSONCZY, Anne-Marie. *La trama interétnica: ritual, sociedad y figuras de intercambio entre los grupos negros y emberá del Chocó*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia; Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2006.

MARCELIN, Louis Herns. *A invenção da família afro-americana: família, parentesco e domesticidade entre os negros do Recôncavo da Bahia, Brasil*. 1996. 320 p. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. *Padres, pajés, santos e festas: catolicismo popular e controle eclesiástico – Um estudo antropológico numa área do interior da Amazônia*. Belém: Cejup, 1995.

PEREIRA, Nuno Marques. *Compêndio narrativo do Peregrino da América*. 6. ed. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, 1939. v. 1.

PIERSON, Donald. *Cruz das Almas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

PRICE, Thomas James. *Saints and spirits: a study of differential acculturation in Colombian negro communities*. 1955. 227 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Northwestern University, Evanston, 1955.

REILY, Suzel Ana. *Voices of the Magi: enchanted journeys in Southeast Brazil*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

SANTANA, Charles d'Almeida. *Fartura e ventura camponesas: trabalho, cotidiano e migrações, Bahia: 1950-1980*. São Paulo: Annablume, 1998.



SANTOS, Jocélio Teles dos. *O dono da terra: o caboclo nos candomblés da Bahia*. Salvador: SarahLetras, 1995.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os kisêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TRAVASSOS, Elizabeth. A antropologia musical de Anthony Seeger: uma proposta para os estudos etnomusicológicos. *Debates*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 69-79, 1997.

TYLER, Stephen A. (Ed.). *Cognitive anthropology readings*. New York: Hold, Rinehart and Winston, 1969.

WHITTEN, Norman Earl. *Black frontiersmen: Afro-Hispanic culture of Ecuador and Colombia*. Prospect Heights: Waveland, 1974.

ZALUAR, Alba. *Os homens de Deus: um estudo dos santos e das festas no catolicismo popular*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

ZALUAR, Alba. Sobre a lógica do catolicismo popular. *Dados*, Rio de Janeiro, v. 11, p. 173-193, 1973.

UMA CULTURA DAS ENCRUZILHADAS: APONTAMENTOS SOBRE INTOLERÂNCIA RELIGIOSA¹

Edil Silva Costa

Ao longo do ano de 1997, como parte do trabalho desenvolvido na Universidade do Estado da Bahia (Uneb) pelo Núcleo de Estudos da Oralidade (NEO), foram realizadas entrevistas em comunidades de terreiro no município de Alagoinhas – cidade do interior da Bahia distante 110 quilômetros da capital – e nos municípios circunvizinhos.

A pesquisa do NEO visava ao registro de textos da tradição oral na Bahia, em especial as narrativas e os cantos. O trabalho de campo na região já havia sido iniciado em 1996 e, do mesmo modo que em outros municípios baianos, os textos de tradição ibérica predominavam. Ou pelo menos foi constatado que as narrativas recolhidas na Bahia já haviam sido registradas nos catálogos temáticos de contos Aarne-Thompson e no incansável trabalho de

¹ Este artigo é resultado de uma pesquisa de pós-doutorado na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), sob a supervisão da dr.^a Sônia Queiroz. Meus agradecimentos a Ana Fátima dos Santos, Ari Lima, Dalva Apóstolo, Leandro Araújo, Lise Arruda, Marcos Fagundes e Olga Ribeiro pela inestimável ajuda e colaboração com um tema tão pessoal e delicado.



Bráulio do Nascimento para os contos brasileiros. Assim, nosso interesse foi, inicialmente, o registro de formas poéticas orais que escapassem dos registros anteriormente feitos – portanto, a produção não ibérica.

Desse modo, visando registrar de forma a privilegiar, naquele momento, a cultura afro-brasileira e suas tradições, a equipe do NEO visitou as comunidades de terreiro. No entanto, empreendemos a pesquisa com a premissa de que as pessoas entrevistadas conservavam uma tradição altamente mestiçada, ainda que com o predomínio das referências africanas. Levamos em conta a situação dos sujeitos que permaneceram na condição de escravos até pouco mais de um século. Isso certamente dificultou a preservação de sua cultura de modo mais coeso e os obrigou a buscar formas alternativas de identidade. A mestiçagem favorece os comportamentos flutuantes e as negociações entre sistemas altamente móveis, que conduzem aos contatos entre séries culturais distintas.

No decorrer da pesquisa, dei-me conta do quanto as comunidades de terreiro permanecem isoladas do cotidiano da maior parte das pessoas, mesmo numa sociedade baiana que concentra grande número de afrodescendentes, o que acentua o estranhamento de nós mesmos.

Até hoje, assumir publicamente sua pertença ao candomblé ainda é tabu para os iniciados. Nas entrevistas, muitos deles fazem questão de dizer que a iniciação no candomblé se deu por necessidade e não por escolha voluntária, alegando motivo de doença ou medo de enlouquecer caso abandonem o culto, a exemplo do que teria acontecido com outros. Costumam dizer: *“quem está fora não entre, porque quem está dentro não sai”*. Propus aprofundar mais essa questão em novos contatos e entrevistas para comparar esse discurso de 1997 com o atual, tomando como premissa as



mudanças no contexto das comunidades com o avanço das igrejas evangélicas.

As comunidades de terreiro demarcam claramente um território: o dentro e o fora. Não se trata apenas do pertencimento a uma religião, mas do pertencimento a uma comunidade diaspórica. Como afirma Leda Martins (1997, p. 24),

A história dos negros nas Américas escreve-se numa narrativa de migrações e travessias, nas quais a vivência do sagrado, de modo singular, constitui um índice de resistência cultural e de sobrevivência étnica, política e social.

É nessa vivência do sagrado, nas roças de candomblé (ou terreiros), que os sujeitos podem se reconectar a um passado ancestral e a uma identidade cultural que se quer coesa, mas é necessário recolher e remendar os cacos, reinventar-se. A construção de narrativas (“de migrações e travessias”) é uma das formas de organização desse passado.

Por essa razão, proponho investigar as narrativas de adeptos do candomblé, mas antes será necessário fazer alguns esclarecimentos: o termo “candomblé” é usado de forma generalizada para identificar as religiões de matriz africana em sua diversidade, assim como “membros de comunidades de terreiro” ou “candomblecistas” para se referir aos devotos dessa religião. Isso porque interessa menos a religião, tema extremamente complexo e que não poderia ser tratado em uma pesquisa dessa natureza, e mais a questão da cultura brasileira em suas expressões identitárias afrodescendentes e a cultura africana na diáspora, tendo na religião um aspecto de extrema importância.

Sem dúvida, o processo de produção cultural de grupos tradicionais só fica esclarecido se observadas as normas internas de



funcionamento das comunidades narrativas em que ela ocorre. Esclareço que comunidades narrativas são grupos coesos e articulados pelos valores tradicionais e seu cânone. A tradição é repetida, mas também modificada para sua própria continuidade e, assim, exerce uma função importante na construção da identidade do grupo. O que se transmite está em conexão direta ou indireta com o cotidiano, daí sua movência (ZUMTHOR, 1993), uma vez que as sociedades são dinâmicas, e a cultura se relaciona com as dinâmicas sociais (BALANDIER, 1976). As comunidades de terreiro, enquanto comunidades tradicionais que são, caracterizadas pela transmissão oral, mantêm-se nessa tensão. Situam-se nas encruzilhadas do que é preservado do passado ancestral e das transformações da sociedade contemporânea. Desse modo, criam seus mecanismos de defesa para se manterem.

As pressões externas sofridas, e historicamente registradas, pelas comunidades religiosas de matrizes africanas fazem com que o “segredo” seja uma marca que tanto protege quanto afasta os membros da comunidade de seu entorno. Os espaços das roças são fechados, situados em zonas periféricas; as palavras são medidas, mensuradas, cuidadosamente pensadas. Se a política do silenciamento operou predominantemente na primeira metade do século XX – permitindo uma convivência, ainda que tensa –, nas últimas décadas do século XX e nesse início de século XXI, o avanço das igrejas evangélicas nas periferias das áreas urbanas ampliou a tensão e pode provocar mudanças de comportamento. Essa questão foi a motivadora da pesquisa, do retorno a campo e das novas questões que se delinearão para investigações futuras.

Os depoimentos recolhidos pela equipe do NEO na década de 1990 fazem parte do Acervo de Memória e Tradições Orais na Bahia (Amtro). Para atualizar e comparar as informações, no que diz respeito à construção identitária dos sujeitos e sua relação



com as religiões de matrizes africanas, em 2015 voltei a campo para novas entrevistas. Nessa segunda fase da pesquisa, não foi possível revisitar a maior parte dos entrevistados em 1997, porém foram incluídos novos sujeitos, quatro dos quais com escolaridade superior.

Desse modo é que analiso as narrativas do Amtro no que diz respeito à construção identitária dos sujeitos e sua relação com as religiões de matrizes africanas. Mais especificamente, tenho como metas: registrar depoimentos de afrodescendentes membros de comunidades de terreiro, analisar os discursos dos sujeitos em relação à sua construção identitária; e, avaliar a influência das igrejas evangélicas de linha pentecostal nessas comunidades.

Procuro destacar as informações fornecidas pelos entrevistados, colocando-as no mesmo patamar do discurso da pesquisadora e das referências teóricas. Com isso, busco revelar as diversas vozes que o compõem. Dada a natureza da pesquisa, optei por fazer uma transcrição grafemática, contemplando o conteúdo das falas e sem marcar a riqueza da variação linguística do dialeto local nem o idioleto dos sujeitos, apenas detectada nos arquivos de áudio e vídeo que integram o acervo do projeto. As entrevistas foram gravadas com o consentimento dos entrevistados, porém, ao longo deste texto, optei pelo uso das iniciais em vez dos nomes completos, de modo a preservar as identidades dos colaboradores de pesquisa.

Trata-se, sobretudo, de uma tentativa de sistematizar o material coletado, interpretá-lo e dar um formato que facilite o acesso a outros pesquisadores ou interessados no tema. É importante frisar que, como foi dito, não é o objetivo aqui tratar de religião, assunto complexo e que não poderei abarcar, mas a identidade de uma comunidade religiosa.

Isso porque, se há dois aspectos da vida dos afrodescendentes no Brasil que preservam fortemente a cultura de nossos ancestrais africanos, esses são a religião e as festas. Na religião, como



que abrigada no teto dos barracões dos terreiros de candomblé, uma pequena África se conserva, protegendo e congregando uma comunidade na diáspora. Do mesmo modo, as festas de negros, incluindo o afro-carnaval, são momentos em que são colocados em evidência para a sociedade os modos de ser e fazer dos afro-descendentes brasileiros. No entanto, a festa fica marginalizada, por ser assim considerada pelo parâmetro do “mundo às avessas” (BAKHTIN, 1999, p. 57); o discurso hegemônico termina por permitir sua livre expressão, desde que resguardadas as devidas distâncias e encerradas nos limites da esfera carnavalesca. A religião fica em outro patamar, não é desconstruída pelo riso, não pode (mais) ser atacada pelo Estado, pois há leis que a protegem. No entanto, sofre perseguições e ataques constantes, explícitos ou velados. Sob o teto do barracão, há muito mais a ser abrigado do que negros e negras dançando ao som de atabaques e somente um olhar atento poderá nos revelar o que é.

Inicialmente, comentarei as entrevistas da primeira fase da pesquisa em 1997 e, em seguida, os depoimentos registrados em 2015. Pretendo observar se há mudanças de comportamento quanto à declaração de pertencimento ao candomblé e como se dá a relação com outras religiões, em especial com as igrejas neopentecostais.

AFRICANIDADES REVISITADAS

No curso de licenciatura em Letras, trabalhamos diretamente na formação de professores que vão atuar em escolas públicas. Mesmo nesse ambiente, a implantação da Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que determina o ensino da história e da cultura afro-brasileiras e africanas nas escolas (BRASIL, 2003), sofre, entre outras dificuldades, a resistência de estudantes, em especial, dos



evangélicos. O depoimento da professora L. D. descreve esse tipo de situação no ambiente acadêmico:

Enfim, fiquei feliz de estar na universidade e não receber aqueles olhares de soslaio, desconfiados e tal porque você está com aquela indumentária. Mas não foi uma coisa assim tão tranquila. Na reunião, foi porque eram os professores, fiquei feliz de encontrar muitas pessoas ali com as quais eu já tinha contato e, por isso mesmo, acho que já me conheciam também, não sofri nenhum tipo de preconceito de professores, mas de aluno sim. A gente sabe que tem um grande número de evangélicos lá em Alagoinhas também, e eles sempre olham, poxa, a professora... E minhas aulas eram justamente sexta-feira, quer dizer, quinta e sexta, dia de quinta-feira, tudo bem que eu podia usar uma roupinha mais colorida, mas toda sexta-feira eu uso branco. Então, de vez em quando, a gente percebe uma torcidinha de boca, uma coisa assim, um olhar diferente, mas... é comum, a gente já sabe que vai lidar com isso, a gente já sai do roncó sabendo que vai enfrentar esse tipo de... de olhar preconceituoso. (L. D., 2015, informação verbal).

A situação descrita e o aumento de registros de casos de intolerância religiosa, inclusive na própria universidade, serviram de motivação para retornar a campo em 2015 e investigar se havia mudança de comportamento por parte dos membros de comunidades de terreiro em relação a seu discurso de construção de identidade. Por questões logísticas, delimitou-se o campo à cidade de Alagoinhas.

Dos entrevistados (ou contatados) da fase anterior, apenas três foram localizados e puderam participar dessa nova etapa. Essas dificuldades são previsíveis quando lidamos com pessoas idosas. Por outro lado, diante da constatação dos conflitos no ambiente acadêmico e do considerável crescimento do número de adeptos com escolaridade superior, foram incluídos na pesquisa mais quatro sujeitos iniciados no candomblé, um mestrando, um mestre e dois doutores.



Para essa fase da pesquisa, optei por uma postura mais recuada, a partir de um roteiro norteador cujas questões foram as seguintes:

1. Fale de seu processo de iniciação. Como foi sua aproximação com o candomblé e o que levou a se iniciar na religião?
2. Como sua condição religiosa afeta suas relações pessoais (familiares e profissionais)?
3. Fale sobre sua postura dentro e fora do terreiro.
4. (Caso não seja contemplada nas falas anteriores) Já viveu alguma situação de intolerância religiosa?

A entrevista não deveria seguir como um questionário, mas minha intenção foi deixar o entrevistado falar livremente de sua história de vida e da relação com a religiosidade. Os tópicos anteriormente indicados poderiam ser pontos de partida, mas não deveriam cercear a palavra do entrevistado.

A partir da escuta dos depoimentos, direcionei a pesquisa para a questão de como se constrói a identidade cultural dos afrodescendentes, procurando desvelar a visão que eles possuem de si e de sua ancestralidade. Indago de que modo essas narrativas de si e da tradição africana contribuem para forjar a identidade cultural dessas comunidades de terreiro; como os narradores dessas comunidades adéquam as imagens estereotipadas ao seu código cultural; de que modo essas imagens são incorporadas às narrativas de si, criando uma identidade complexa e, muitas vezes, contraditória; e se há, nas narrativas, indícios de mudança de comportamento dentro e fora do território dos terreiros.

Embora a maior parte dos entrevistados formule justificativas bastante graves para sua conversão religiosa, como a necessidade de cura para alguma doença, pressuponho que esses sujeitos estejam nos terreiros por necessidade sim, mas de um suporte identitário. Se por um lado sentem-se seguros nesses espaços que se



constituem em verdadeiros quilombos urbanos, como em uma família, e protegidos dos preconceitos raciais ou religiosos, por outro, há a negativa de sua filiação, o distanciamento e um preconceito introjetado. Dentro do terreiro, portam-se com orgulho e respeito aos seus rituais; fora, com o temor de quem assume uma identidade proibida.

A análise do discurso dos afrodescendentes esclarece a questão da identidade cultural que, nesse contexto, constitui-se em uma identidade móvel, deslocada e contestável, provocando a tradução de formas de cultura (HALL, 1999). Quem fala e de quem se fala? Para responder a essa questão é preciso estar atento à lógica interna da comunidade. Os depoimentos e as narrativas dos afrodescendentes fazem perceber como eles se organizam e concebem sua relação com a matriz africana. Os relatos confirmam a perspectiva do texto oral, entendido como um discurso cultural. Nesse caso específico, comunidades de terreiro que preservam ou tentam preservar, ainda que por meio da mistura e adaptação, uma nova configuração cultural, a tradição de seus ancestrais.

A África, distante, é uma terra mítica e utópica, que representa a ancestralidade indefinida, porque perdida para sempre, e a eterna tentativa de recuperá-la. Mas quem é esse sujeito, nesse contexto de reorganização dos códigos ancestrais? Como ele se vê e se compreende? A visão do afrodescendente sobre si mesmo, desenhada nas suas narrativas, muitas vezes é construída a partir da visão do outro, do colonizador.

Enquanto narram suas histórias de vida, os sujeitos da pesquisa, membros de comunidades de terreiro, tratam de temas e de experiências pessoais e únicas. A experiência religiosa situa-se na esfera do íntimo e do intransferível. Cada um vivencia esse aspecto da vida de modo especial. Como um mosaico, as diversas vozes que pretendo fazer dialogar aqui irão compor uma imagem que é coletiva



na medida em que estão reunidas por um fio condutor, que é a ancestralidade africana.

Procuo investigar até que ponto a voz é individual ou coletiva. Procuo perceber quem é esse sujeito nas bordas dos textos, nas suas entrelinhas, nas linhas e suas rasuras, no que é dito e no que é silenciado.

No momento atual, um aspecto que não podemos deixar de tratar quando abordamos temas ligados à tradição afrodescendente é a intolerância religiosa, especialmente a que vem dos evangélicos que se alojam nos bairros periféricos e pretendem estender seus domínios para a população que, se católica, sempre conviveu em harmonia, se candomblecista, costumava praticar seu culto sem maiores incômodos. Esse quadro vem mudando e, com ele, a apropriação de elementos da cultura afro-brasileira por pastores das igrejas neopentecostais para facilitar o acesso aos devotos, usando os mesmos estratagemas que os jesuítas usaram para a catequese. Antes de passar aos depoimentos, cabe um breve comentário sobre isso.

RELIGIOSIDADE E ESTRATÉGIAS DE DOMINAÇÃO

William E. B. du Bois (1999), no capítulo intitulado “Sobre a fé dos nossos pais”, descreve a igreja dos negros no Sul dos Estados Unidos, em finais do século XIX, e como a religião dos negros escravizados foi se mesclando, adequando e transformando a religião cristã, em especial de igrejas metodistas e batistas. Essa transformação dá origem ao que ele chama de “igreja negra”, que irá se tornar o centro social da vida do negro nos Estados Unidos.

Creio que examinar com atenção esse fenômeno de adaptação ocorrido lá possa nos ajudar a entender o movimento, mais recente por aqui, de apropriação de elementos das religiões de matriz africana pelas igrejas protestantes. Citando Du Bois (1999, p. 241, grifos nossos):



Três coisas caracterizam esta religião do escravo – o pregador, a música e a exaltação. O pregador é a personalidade mais notável que o Negro desenvolveu em solo americano. Líder, político, orador, “patrão”, mexeriqueiro, idealista –, tudo isso ele é [...].

A música da religião negra é uma melodia rítmica e plangente, [...] ainda continua sendo a expressão mais bela e original da vida e da nostalgia humanas jamais nascida em solo americano. [...]

Finalmente, a Exaltação ou “*Shouting*”, quando o Espírito do Senhor *baixa e possui o devoto*, enlouquecendo-o de uma alegria sobrenatural [...]. Isso pode variar de expressão, indo da silenciosa fisionomia elevada ou do murmúrio e do gemido suave ao abandono desvairado do fervor físico – bater os pés, o brados e gritos, balançar rítmico do corpo e a selvagem agitação dos braços, o pranto, o riso, a visão e o *transe*.

A descrição que faz Du Bois da igreja negra nos é bastante familiar. Assemelha-se tanto ao ritual do candomblé como aos cultos protestantes.

Assinalo que nas igrejas protestantes das periferias dos centros urbanos, como é o caso de Alagoinhas, a maior parte dos devotos é composta por negros que já passaram pela igreja católica e que encontraram nas formas de organização das igrejas evangélicas uma estrutura semelhante à descrita anteriormente. O pastor assume essa função de líder que guiará o rebanho por um caminho claramente definido e que, teoricamente, manterá os fiéis protegidos dos males mundanos, entre eles o preconceito, o racismo e a exclusão social.

Repetindo as mesmas práticas de catequese – que se firmaram ao longo de séculos e por várias instituições religiosas – que se resumem a minar por dentro, apropriando-se dos sistemas de



símbolos do outro para enfraquecê-lo, as igrejas protestantes nas periferias do Brasil são, hoje, igrejas negras que se utilizam das características marcantes das religiões de matrizes africanas: “o pregador, a música e a exaltação”, além do transe. Ao que D. A. rebate com a seguinte afirmação:

Eu não tenho nada contra crente, eu respeito a lei de todo mundo, né, mas eles não pode, não tem a possibilidade de receber o Divino Espírito Santo como eles diz que recebe. (D. A., 2015, informação verbal).

A partir da análise das narrativas, uma questão se delineou mais claramente: que identidade é essa tão cheia de facetas? Certamente, uma identidade construída em território fronteiriço, cuja “coesão” deixa transparecer o esforço dos sujeitos – mestiços na etnia e na cultura – para traduzir, em um único código cultural, os diversos códigos em embate.

Busquei nas narrativas os traços identitários dos sujeitos que narram. Mas falar de identidade no contexto atual é constatar, como Stuart Hall (1999), que a identidade se apresenta como uma “celebração móvel”. Embora as culturas nacionais sejam uma das principais fontes de identidade cultural no mundo moderno, na modernidade tardia ou pós-modernidade, o chamado processo de globalização provoca deslocamentos que afetam as identidades culturais. Segundo Hall (1999, p. 9), diante da fragmentação das paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que no passado forneciam sólidas localizações para os indivíduos sociais, os sujeitos entram em crise e até mesmo a ideia que fazemos de nós mesmos fica abalada. Em verdade, a identidade unificada é uma construção facilitadora: construímos uma cômoda história sobre nós ou uma confortadora “narrativa do eu”, uma fantasia. As narrativas, de um modo geral, têm grande papel nesse processo de construção de um discurso sobre um povo ou uma na-



ção. Porém, de que modo as narrativas de si contribuem para essa construção? Narrar é dizer quem se é, de onde se fala e o que se quer tornar público a respeito de determinado grupo ou indivíduo. Desse modo, as narrativas revelam identidades.

Embora possamos falar de uma identidade forte, nuclear (FERREIRA, 2003), não é preciso ir longe para perceber as ficções que um discurso dominante faz crer representativas do conjunto, enquanto as minorias terminam por aderir e repetir, por necessidade de se inserir na história. Os conflitos tendem a ser ignorados e as divergências, acomodadas. As imagens aí produzidas, no entanto, nem sempre são as mais favoráveis e cômodas. Nossas identidades conflituosas serão experimentadas ao longo de nossa história enquanto povo mestiço, nas encruzilhadas.

A história dos africanos no Brasil é, sem dúvida, uma história de exílio e de sofrida resistência que produz ressentimentos e racismos por parte também dos negros e seus descendentes. Mas se a cultura dos povos africanos desterrados deixa muitas marcas no Novo Continente, contribuindo de maneira decisiva para a formação da cultura brasileira em relações de “cordialidade”, por outro lado, segregados e abrigados em novos quilombos, os negros e mestiços dão continuidade a formas culturais que também ajudam a consolidar o discurso estereotipado sobre si mesmos.

Não se pode encontrar a África na diáspora, apenas seus fragmentos conservados pelo povo desterrado. O processo civilizatório é um jogo de perdas e ganhos. Certamente, não se tem uma tradição oral africana no Brasil, mas da sua assimilação e absorção se produz uma tradição afro-brasileira que podemos vislumbrar nas comunidades de terreiro. Essas são comunidades narrativas e, portanto, coesas e “conservadoras” de um passado ancestral e mítico africano, mas que também reorganizam formas de representação de matrizes não africanas. Desse modo,



[...] as tradições culturais, orais e escritas não se constituem como um lugar-depósito periodicamente revisitado pelos sujeitos, mas, sim, como sistemas formais de organização, repertório, sim, mas de signos em processos operantes de recomposição diversificada, engendrada pela cultura e seus sujeitos. (MARTINS, 1997, p. 126).

Interessa, portanto, investigar de que modo os sujeitos operam seus repertórios e dão forma, por meio de narrativas, a identidades complexas. Por essa razão, propus visitar a tradição oral das comunidades de terreiro de Alagoinhas, buscando compreender, nessas relações complexas, o processo de construção identitária. Para isso, cruzei as informações das narrativas sobre o candomblé e os relatos de si dos entrevistados, situando-os em tensão com discursos hegemônicos que forçam seu silenciamento e sua resistência.

RELATOS, CONTOS E CANTOS: CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS DA DIÁSPORA

Em uma pesquisa dessa natureza, a primeira dificuldade é o acesso aos iniciados. É natural que as pessoas relutem em se assumir como membros do candomblé para alguém “de fora”. São muitas as barreiras de preconceito que têm de enfrentar, seja no tocante à questão religiosa, seja na aceitação da própria negritude.

Apesar dos movimentos de conscientização e do inegável e crescente orgulho da “raça”, não é preciso ir longe para perceber o quanto pode ser difícil assumir uma identidade que violenta nosso amor próprio, na medida em que lembra um passado humilhante. O embranquecimento é um sintoma da não aceitação desse passado inglório ou uma tentativa de seu apagamento. Construiu-se a imagem do negro como escravo, foram silenciados os discursos de resistência e apagadas



as ações de rebeldia. Associou-se a imagem física do negro ao animalesco e, assim, o ideal de beleza distancia-se do modelo africano.

Diante desse quadro, na fase da pesquisa aqui abordada, procurei formular questões que abordassem nas entrevistas o tema da intolerância religiosa e do preconceito em relação ao candomblé. Essa foi a principal motivação dos encontros, porém os sujeitos poderiam falar sobre o que quisessem.

Revisitando os relatos da década de 1990, busquei comparar até que ponto essas questões apareciam, mesmo sem o estímulo dos pesquisadores, e alguns aspectos se destacaram, como veremos a seguir.

LOGUM EDÉ E A DUPLICIDADE DO SUJEITO

O primeiro relato que será apresentado é um conto sobre o orixá Logum Edé, narrado por M. F. em 14 de setembro de 1997. Foram poucos os contos ou fragmentos de contos que consegui registrar com a pesquisa de campo; esse é um deles. Os devotos alegavam não saber ou não lembrar das narrativas, algumas vezes indicando um mais velho como a pessoa mais indicada para esse tipo de informação. Há, está claro, uma série de interditos em relação a quem é de fora – no caso, o pesquisador – para ter acesso a esse tipo de informação. No candomblé tudo leva tempo, atenção, cuidado. É um espaço no qual não se pergunta. Observa-se, pratica-se. Só assim se aprende. O pesquisador é, portanto, o sujeito mais inadequado nesse ambiente, um “fura roncó”.²

² *Fura roncó* é uma expressão usada para designar o sujeito não iniciado, curioso, que quer saber dos segredos da religião por vias tortas, perguntando, lendo, inserindo-se no terreiro sem a devida preparação. Assim, sem ter sido recolhido na camarinha (roncó), quer saber (e pode conseguir) mais que os devotos e em menos tempo. É uma prática condenável, porém banal.



Em relação a esse tipo de experiência, o antropólogo Vagner Gonçalves da Silva (2006, p. 49), mostra de forma clara que há “limites do diálogo nesse contexto religioso”. Por essa razão, a interpretação das informações percorre caminhos tortuosos.

Em se tratando desses contos, note-se que narram a vida do orixá, sua origem, explicam as formas de vestir, o que come e o que não come, do que tem *quizila*, seus cantos. Todas as narrativas encerram algum ensinamento que só com o tempo se pode alcançar. Entremeados a esse conhecimento, vamos percebendo também a visão de mundo do narrador e os valores morais que são afirmados no texto:

Logum Edé é um orixá que a gente cultua que não pertence à nossa nação de Ketu, mas à nação de Angola, mas pelo fato de ter havido a mistura. [...] Então, Logum, na antiguidade, na África, foi filho de Oxum com Oxóssi. Oxóssi e Oxum se juntaram. Oxum, dona das águas, Oxóssi, dono das matas, se juntaram e tiveram um filho, único, chamado Logum Edé. Então, as pessoas que não têm muito conhecimento [...], dentro do candomblé, [...] homossexual é chamado de adé. Pra as pessoas que não têm conhecimento, pelo fato de ser Logum Edé, eles acham que Logum é um orixá homossexual. Isso não existe. Na realidade, não existe. Agora, por quê? É um orixá que veste saia e é homem. Agora, por quê? Porque, logo após o nascimento dele, houve uma separação de Oxóssi com Oxum, mas ele tava novo e precisava do carinho e astúcia do pai. [...] Quando ele precisava do pai, ele saía mais o pai, ele só encontrava no mato. Ele saía das águas, ia pro mato. O pai ensinava ele caçar, ensinava a ele as folhas, toda astúcia como alimentava e como sobrevivia, mas o pai não dava a ele aquele carinho que ele queria. Então ele corria pra os beijos da mãe que era dentro das águas com Oxum. Oxum jogava ele todo debaixo da saia, dengava, dava a ele tudo de bom, muito amor, muita [...]. Então, dentro do santo, Logum Edé é um Orixá que, nas estripulias dele, teve uma época que Oxóssi disse a ele que ele não tocasse numa colmeia porque tinha abelha. É por isso que é um orixá que a gente não usa mel pra ele. [...] Não usa mel porque, quando ele foi pequeno, ele foi tocar na colmeia e foi picado pelas abelhas. Então, por lógica da nação, ele já tem quizila (quizila é tudo aquilo que não presta, que não é certo). Então, tudo o que você for fazer pra Logum,



cê pode botar o que for, doce, menos mel porque mel [é assim]. [...] Aí, tudo bem, passou aquele fundamento com ele e tal e é orixá também que come peixe, porque tá dentro das águas, aquela coisa de Oxum, é um orixá muito mimoso, mas o que é que acontece? Depois que ele veio, passou [...], saiu da África [...] no candomblé, Logum, ele coloca saia, uma saíinha, pode ser até uma saia comprida, mas a lógica é uma bombacha, uma calça, simbolizando que ele [...] é homem, com uma saietta por cima. Ele traz uma ferramenta chamada de abebé, um espelho na mão e na outra mão ele traz um ofá que é uma flecha. Então, naquele ofá, ele está simbolizando o pai, o caçador, o homem; e no abebé, ele está simbolizando toda aquela coisa de dengo, da mulher, que é a mãe, que é Oxum. (M. F., 1997, informação verbal).

Desse modo, M. F. explica porque Logum Edé é expressão da doçura e, ao mesmo tempo, impetuoso caçador. Seu caráter dual e complexo nos instiga a pensar nas formas de compreensão do universo africano ancestral e adequações aos nossos códigos culturais na contemporaneidade.

O conto inicia-se situando os personagens “na antiguidade, na África...”. Essa construção revela a ideia que se tem da África e sua ancestralidade. No decorrer da narrativa, e em outras situações, percebe-se que se trata de uma África mítica e de um tempo imemorial, “na Antiguidade”, embora o relato remeta para o momento atual, explicando o dia de hoje, o presente. Esse presente está ligado terminantemente ao passado, porque é sempre necessário se ver, conhecer a si mesmo. Exatamente por isso é que se constroem identidades.

Na impossibilidade de reencontro com uma identidade original, ancestral, forja-se uma nova, que, apesar de contraditória, é “suportável” e absolutamente necessária para preencher os anseios desses indivíduos que buscam um passado, uma história. É assim que eles conseguem se enxergar, mas com um olhar inevitavelmente duplo, uma vez que pertence, também, a sujeitos mestiçados culturalmente.



Para os povos da diáspora, a África não é lembrada como um continente, mas como uma grande nação (mítica) com um povo único.

Note-se que situar o conto geográfica e temporalmente é uma estratégia para envolver o leitor, pois nos remete para o momento primordial. Porém, a leitura que se faz com o olhar de hoje está clara nas palavras do narrador que insere em sua fala outro tema, também alvo de preconceito, que é a homossexualidade e, mais especificamente, a homossexualidade no candomblé. A explicação que M. F. traz para essa concepção é a ignorância, pois “*as pessoas que não têm conhecimento acham que Logum é um orixá homossexual*” (M. F., 2007, informação verbal, grifo nosso), quando, na verdade, o caráter dúbio do orixá tem sua razão de ser em sua filiação (Oxum e Oxóssi).

Em relação à homossexualidade, V. S. dialoga com M. F., inclusive, citando-o em seu depoimento e reforçando o que ele diz. Para ela, a aceitação das diferenças é um aspecto marcante do candomblé e que favorece a visibilização da orientação sexual:

[...] talvez porque o candomblé seja mais aberto, não tenha preconceito contra [quem é]. Tem aquele negócio... Tem pessoas que diz assim: “É porque você é de Logum Edé. Logum Edé é metá-metá”. Porque Logum Edé o povo tem a mania de dizer que são dois orixás em um, mas não é. Metá-metá é seis meses homem, seis meses mulher. Mas isso não tem nada a ver. Sabe por quê? Logum, por exemplo, ele é filho de Oxum com Oxóssi, entendeu? Ele viveu seis meses na terra e seis meses na água; seis meses com o pai, na mata, e seis meses na água, com a mãe. Isso não quer dizer que ele se divida, que ele seja homem e mulher. Entendeu? E o povo já tem essa besteira: “É filho de Logum Edé é viado!”. Mas meu pai é de Logum, ói, fez filho que só a zorra por aí [risos] e adora uma mulher. (V. S., 1997, informação verbal).

Assim, entremeando a história do orixá Logum Edé com a de seu pai, transitando entre a narrativa mítica e o cotidiano, V. S.



depõe sobre o preconceito e o entendimento deturpado que se tem em relação aos filhos e pais de santo, porque

[...] dizem que todo pai-de-santo é homossexual. Isso não existe. É o seguinte: eu acho que cada um já vem com sua tendência desde que nasceu. Pode tá em qualquer lugar, em qualquer ser, em qualquer órgão, hoje em dia. Vá lá em Brasília, no Congresso que tem gay lá dentro. [...] É uma coisa até que me revolta, eu já conversei muito isso até com M. F., a gente é super amigo [risos]... Viu? Me revolta porque as pessoas sempre têm esse preconceito de achar porque o candomblé dá tudo. Dá tudo. Mas não é isso, em qualquer setor da sociedade existe. Tem nada a ver. (V. S., 1997, informação verbal).

Essa revolta ou indignação é consequência não só do preconceito com homossexualidade, mas do preconceito generalizado. Nota-se um discurso na defensiva por parte de V. S. Ao tratar da homossexualidade, os sujeitos revelam duplo preconceito, o religioso e o de orientação sexual. Ao dizer que no candomblé dá tudo como em qualquer setor da sociedade, a fala de V. S. ressoa na de J. de B., a seguir, quando ele se refere ao demônio: “O candomblé é completo de tudo, como o mundo é completo de tudo. Tem de tudo que você procura”. (V. S., 1997, informação verbal).

A dualidade de Logum Edé e seu comportamento são uma boa imagem para a questão identitária de nosso povo, não só por ser dúbio, mas por sua maleabilidade, sua capacidade de transitar por ambientes distintos, água ou mata, harmonizando as diferenças. Sua doçura não o impede de lutar, de enfrentar os desafios com as armas do caçador.

ENTRECruzamentos DE DISCURSOS E A DEMONIZAÇÃO DO CANDOMBLÉ

No discurso dos evangélicos, assim como entre os católicos, mais acentuadamente em outros tempos, há a demonização do



candomblé. Nos cultos, há sessões de exorcismo e os devotos de religiões de matrizes africanas, que têm como componente essencial o transe e a incorporação, são os principais alvos.

Nos depoimentos, percebo que os sujeitos interpretam o sistema simbólico religioso de acordo com suas atividades práticas e suas relações com as coisas do mundo. Porém, nos depoimentos dos candomblecistas, isso pode gerar um entendimento do Bem e do Mal que vai de encontro com o sistema judaico-cristão, que esses mesmos sujeitos tentam afirmar e no qual eles também se inserem. No exemplo, a imagem do demônio e o maniqueísmo são desconstruídos quando se aceita o fato de que é o homem-humano quem age, como explica J. de B.:

Eu não acredito naqueles exorcismos que o pastor faz. Eu acho que o demônio é o próprio eles, o demônio é próprio nós, porque tudo que a gente quer, faz. Se você quiser botar um amigo seu na cadeia, você bota; se você quiser botar um amigo seu contra outra pessoa, você bota; se você quiser separar um casal, você separa; depende de você querer. Então nós somos o próprio demônio e somos santos também quando queremos. Desde quando nós queremos, tudo pode.

Mas precisa fazer trabalho do santo pra poder fazer... Precisa sim. O diabo ganha das arte que faz. Se você dá uma garrafa de cachaça ao diabo, você não vai dar em vão, você tá dando pra ele fazer alguma coisa em troca. Então quem é o diabo? É você ou ele? Eu acho que é você. Se você pega uma garrafa de cachaça, vai meia noite pra encruzilhada e invoca ele e pede pele jogar um amigo seu debaixo de um carro porque você teve uma briga ou por inveja de uma vizinha, passa a jogar ela debaixo de carro pra fazer ela se separar do marido, você é o pior... é o pior diabo do que ele. Se ele vai fazer é porque você tá invocando ele; é como um menino: "Vai ali comprar [aquilo] no supermercado que lhe dou um queimado". O menino vai doido que quer ganhar o queimado. Assim é o diabo. O diabo ganha das arte que faz. O diabo faz porque quer ganhar a cachaça dele, uma galinha ou um sangue, o que for. Então nós somos pior do que o demônio. Me chegou aqui uma crente, disse que eu tava endemoniado.



Eu disse: “O primeiro demônio é você que chegou aqui pra minha casa pra me desacatar”. Tá certo? Que o candomblé é completo de tudo, como o mundo é completo de tudo. Tem de tudo que você procura. Agora, você usa se quiser e vai depender de sua inteligência. Candomblé, tudo depende de sua inteligência. Até pra gente viver depende da inteligência. Tem diabo sentado aí, tem santo, tem tempo lá no quintal, então... Muita gente pergunta pra que serve aquilo. Então serve pra o que eu quiser fazer com ele, desde quando minha inteligência... É como uma folha, tem gente que procura saber pra que serve aquela folha. As folhas serve pra o que você quer fazer com ela; serve pra um chá, serve pra um banho, serve pra o que você quiser fazer com ela. Pra que serve um galo preto? Galo preto serve pra o que você quer fazer com ele. É ou não é? Uma vela, pra que cende uma vela? Pra o que você quiser fazer com ela. Então, candomblé é isso. Então... tanto pra fazer o bem como o mal, vai depender de você, de sua natureza... Porque a natureza humana contempla tanto o bem como seu contrário. (J. de B., 1997, informação verbal).

Encontra-se, aqui, uma visão de mundo formulada a partir do sistema simbólico de matriz africana, a consciência da complexidade e do papel do homem como agente de seu destino. Elementos que poderiam ser entendidos como contrários se misturam e se unem (“santo [as]sentado”, “diabo”), resultando numa terceira via. A tradição afro-brasileira, graças às pressões sociais sofridas e à situação colonial que a produziu, forma-se a partir de diversas matrizes étnicas, que se articulam em um novo texto cultural. Os estudos sobre tipologia da cultura de Iuri Lotman (1979) e a noção fundamental do grande texto cultural, trabalhada por ele, nos ajudam a compreender essa questão, uma vez que o grande texto está além das fronteiras geográficas ou étnicas.

A noção de fronteira e de grande texto de Lotman relaciona-se com a de reterritorialização das culturas africanas no Brasil, que são textualizadas rizomaticamente nas narrativas das comunidades de terreiro. Desse modo, nessas narrativas, pode-se ler a presença da matriz



africana como um dos constitutivos de sentido do texto de cultura brasileira, “matriz dialógica e fundamental dos sujeitos que a encenam e que, simultaneamente, são por ela também constituídos”. (MARTINS, 1997, p. 21).

Porém, na reconstrução da identidade, junção de fragmentos, haverá a convivência de elementos contrários: uma “cultura das encruzilhadas”. (MARTINS, 1997, p. 26). Esse entrecruzamento pode ser comprovado na adequação de sistemas religiosos diferentes revelados pelos exemplos apresentados no *corpus* da pesquisa.

RELATOS DE INTOLERÂNCIA

Em quase todos os depoimentos, há relatos de casos de conflitos e intolerância. Os conflitos registrados envolvem tanto evangélicos quanto católicos e candomblecistas de nações diferentes. Em entrevista com E. S., ela fala de uma situação vivenciada na igreja católica. Não é demais lembrar que muitos dos entrevistados se declaram católicos, pois são batizados, costumam frequentar os ritos católicos e conciliar os festejos da igreja com os do terreiro. A situação descrita por E. S. é consequência desse duplo pertencimento por parte dela e certo estímulo por parte da igreja católica mais tradicional para haver a segregação dos cultos. A crítica ao costume de lavar as igrejas com roupas de baiana já é uma postura mais recente dos católicos, que vem ganhando força em uma vertente da igreja romana que faz a homenagem aos santos com ritos mais fechados, paralelamente à festa popular e pública no largo da igreja.

Por essa razão, em Alagoinhas, segundo E. S., não se faz a lavagem na festa do padroeiro, que é Santo Antônio:

Por exemplo, lá em Salvador, tem a Lavagem do Bonfim, aqui, tem a festa de Santo Antônio dia 13 de junho, e aqui não se faz uma lavagem porque é ignorado o povo vestir saia de candomblé,



ir pra a igreja. Até eu assim como vou pra a igreja, ela que chegar numa igreja aqui, dia comum, de vestido, o pessoal se levanta tudo achochicha, nós não lembra nem do santo, vai cochicar porque nós entramo na igreja. Eu, uma certa vez, eu andava muito de ir na igreja, eu gosto sempre eu ir, depois parei. Aí uma mulé, ela já morreu, um dia ela me disse assim... Eu fui tomar hóstia. Aí levantei, eu não sou excomungada e eu me batizei, sou crismada e casada, não sou excomungada. Aí levantei, fui tomar a hóstia, aí quando ela viu, essa mulé olhou. Aí quando eu saí, cheguei cá, ela disse assim: “Quando acabar a missa eu quero lhe falar”. Tá certo.” Aí eu maldei: “Já sei o que é, mas eu tou com a língua aqui afiada já”. Aí o filho dela é pai de santo, um dia escracharam ele que ele tava batizando um menino. Porque ele é de candomblé. Aí quando acabou a missa, eu fiquei, [esperando] o pessoal sair, ela aí veio e disse assim: “porque a senhora não pode tomar a hóstia não!”. Eu disse: “Por quê?”. “Porque a senhora é disso”. Eu disse: “Disso o quê?”. “A senhora é desse negócio”. “De que negócio?”. “A senhora não pode! Sei que a senhora não pode tomar hóstia!”. Eu disse: “Por que eu não posso receber a hóstia?”. “Porque a senhora é desse negócio.” (E. S., 1997, informação verbal).

Em última instância, uma candomblecista ter a convicção de que tem o direito de tomar a hóstia e participar plenamente do rito católico é tão incongruente quanto uma católica dizer que ela não pode fazê-lo. Ambas estão convictas de suas verdades e ambas contrariam dogmas religiosos, se considerarmos o oficial. O que essa discussão, aparentemente infrutífera, das duas senhoras nos diz é que a intolerância afasta os pequenos e aproxima os grandes.

Há uma postura impositiva para resistir ao preconceito, a exemplo do que acontece em relação à festa de Cosme e Damião. E. S. (1997, informação verbal) demarca claramente seu território e afirma ter formas de resistir às investidas da vizinhança:

Eu dou dois caruru, um agora em setembro e outro em outubro.[...] Os vizinho quando [...] me xinga, eu não tou nem aí. Minhas costa é larga, o couro é grosso, eu não tou nem aí.



Ao afirmar que suas costas são largas e seu couro é grosso, percebemos um discurso de autoafirmação e um tom desafiador. A resistência é tanto mais acirrada quanto é violento o ataque. A igreja católica sempre esteve em uma posição mais confortável por estar do lado do Estado desde o tempo da Colônia. Embora não tenha se tornado uma “igreja negra” (DU BOIS, 1999, p. 241), enegreceu parte de seus rituais e deixou passar ou “fez vistas grossas” para partes do ritual dos negros, que é assimilado em algumas situações.

As igrejas neopentecostais, por serem cristãs, tomam como principal alvo os rituais afrodescendentes, gerando conflitos algumas vezes violentos. Ao tratar desse assunto com os entrevistados, ouvi alguns depoimentos que tendem a amenizar os conflitos, embora com posturas bastante rígidas. Na primeira entrevista, em 1997, D. A. questiona o poder de receber o Divino, comparando com a incorporação do orixá:

Ah, mãe de santo... não, nós não temos, a gente não tem esse poder de ser. A mãe do santo é Nossa Senhora, que foi concebida por obra, não é? Que teve o poder de ter Jesus Cristo concebida por obra do Divido Espírito Santo. Então, a gente não é... é matéria, carne, como é que a gente vai ter a possibilidade, como esses... Eu não tenho nada contra crente, eu respeito a lei de todo mundo, né, mas eles não pode, não tem a possibilidade de receber o Divino Espírito Santo como eles diz que recebe. (D. A., 1997, informação verbal).

Está claro que a fala de D. A. é construída no contradiscurso dos pastores que rebatem a incorporação da divindade no ritual do candomblé demonizando o orixá.

No depoimento de J. de B., em Pojuca, sobre a conversão de pessoa do candomblé para a religião cristã de caráter pentecostal, ele afirma:



Tem uma mesmo em Camaçari que ela era vidente, ela jogava búzio, não tocava candomblé não, mas [...] recebia o santo, tudo. Foi ser crente, tá só esperando a hora de morrer. Essa tinha santo, eu já disse à irmã dela. Mas esse povo que é de candomblé que abandona tudo e vai ser crente e pega a esculhambar o candomblé e não tem nada porque não tinha nada, tava vivendo de ilusão do passado, tá entendendo? Que eu acredito assim, né? [...] [Aqui em Pojuca] Tem bem umas vinte ou mais [igrejas de crente]. [...] Não tenho nada contra eles. (J. de B., 1997, informação verbal).

Ao ser perguntado se os evangélicos são contra o candomblé, ele responde, sem titubear:

Aí é problema deles, que eles coma menos [risos]. Né isso? E eu não tenho nada contra eles, nós todos somos iguais, agora com pensamentos diferente, né, tá entendendo como é? E eu acho que religião nenhuma salva ninguém, o que salva é o bom coração, né isso? Religião, candomblé, espiritismo, igreja crente, nada de religião salva você. (J. de B., 1997, informação verbal).

Sobre o pastor fazer exorcismos, afirmando que o devoto estaria possuído pelo demônio, sua resposta também é taxativa:

Eu não acredito naqueles exorcismos que o pastor faz. Eu acho que o demônio é o próprio eles, o demônio é próprio nós porque tudo que a gente quer, faz... (J. de B., 1997, informação verbal).

J. de B. generaliza: o demônio é ele, o demônio somos nós.

Em relação a esse tema, E. N. expressa dúvida e alguma crença no poder dos pastores. Para ela, alguém que sabe tanto sobre o demônio, ou é pelo poder de Deus ou porque conhece o mal de perto, a ponto de poder enfrentá-lo:

Olhe, eu tenho pra mim que eles...não sei, se ele já, ele faz isso, bom...algum poder ele tem, ou Deus dá força a ele mesmo, nesse... ou então ele já foi também de lá de dentro do poço e sabe alguma coisa e pode também comunicar. [...] É... porque, se o senhor pega



numa Bíblia agora, ela pega, num sabe de nada, o que acha que a Bíblia, o que eu eu não vou dizer a senhora, eu num sei ler, sabe, assino meu nome, não sei ler, mas... aqui por dentro de mim eu sei o que que eu tou falando, se eu der uma palavra errada, me descurpe, né? Se o senhor pega numa Bíblia, vai ler a Bíblia, o senhor vai saber o que é que tem na Bíblia, né, então se o senhor tem aque- aquela força de vontade de ser um pastor, se o senhor não quer mais negócio e se o senhor tem ou tá com esse seu, ou passa a ter uma seita ou qualquer coisa, o senhor vai ter a gostar dela a ficar na Bíblia. O senhor vai se ligar, o senhor confia muito em Deus, vai se ligar que tem Deus pa lhe ajudar, mas nem tudo que a Bíblia vai ensinar de dentro de um fundamento dum candomblé, que eles não vai, ela não vai lhe ensinar, que eu sei que ela não vai lhe ensinar. Ela pode ensinar, vai ensinar as palavras boa, como aí diz o povo que as palavras são boa, mas nem tudo que tem numa seita de candomblé que a Bíblia vai ensinar. Então ele já sabe de dentro porque ele já teve lá, né? (E. N., 1997, informação verbal).

Embora reconhecendo a força divina e a sabedoria do livro sagrado, ela põe em dúvida e constata, pela sua vivência, que nem todo conhecimento está na *Bíblia*, apenas parte dele. Essa parte, se bem empregada, pode ajudar para enfrentar o mal, aliado ao conhecimento de quem “já sabe de dentro” com o que está lidando. As palavras de F., uma mulher que diz não saber ler, confirmam que o aprendizado no candomblé é sedimentado na oralidade e na experiência, pois nem tudo a *Bíblia* vai ensinar. Ao mesmo tempo, sugere que os pastores exorcistas só podem ter sucesso porque conhecem o demônio “lá de dentro do poço”, ou seja, possuem a vivência, o conhecimento prático do assunto.

Sobre o relacionamento com os evangélicos em Pojuca, E. N. depõe sobre o assédio, dizendo:

[Aqui em Pojuca] tem muitos crente [...]. Olhe, muitos, muitos e muitas vêm aqui em casa pra me iludir, pra me tirar, quer dizer dá, dizendo eles, me dá aquela força pra eu sair do candomblé, pr'usair



da...dessa vida, pra entrar na vida deles que são cristão, né? Tudo bem, eu disse que eu não quero, não, até aqui eu não vou sair, porque não me dou mal, graças a Deus me dou bem, não tenho essa, não tive vontade de sair, mas um dia...que eu sempre digo assim, até aqui, eu tenho [cinquenta] e dois anos, comecei de bem novinha, até aqui não achei ainda o que dizer, mas... porque o que eu peço, eu venço, algum lado alcanço. (E. N., 1997, informação verbal).

As investidas para o convencimento são constantes no meio social dos entrevistados. Alguns cedem, outros resistem. Segundo os que resistem, ceder traz consequências sérias e irreversíveis como o desequilíbrio, a loucura e o fracasso.

OUTRAS VOZES, OUTROS TEMPOS, MESMOS CONFLITOS

Em 2015, na segunda fase da pesquisa, foram revisitados dois dos entrevistados da primeira fase, em 1997: D. A. e M. F. Como se era de esperar, muitos dos entrevistados na primeira fase da pesquisa não puderam ser encontrados.

Ao selecionar o *corpus* para retomar a pesquisa de campo em 2015, optei por incluir entre os entrevistados pessoas com escolaridade superior, pela seguinte questão: tem aumentado o número de devotos com maior escolaridade, e esse fato reconfigura a visão que se tem da religião para os de fora e pode ter consequência para as comunidades de terreiro. O maior preparo para o enfrentamento também provoca o acirramento das diferenças e, por conseguinte, os conflitos.

D. A., em entrevista no dia 6 de agosto de 2015, mostra que tem uma ideia muito clara sobre a não aceitação das diferenças. Os conflitos, na opinião dela, acontecem porque



Não está existindo compreensão. Sem amor, não existe vida. Então, a gente tem que ter respeito um pelo outro e pela religião do outro. Respeitar. Eu respeito a sua, você respeita a minha. Eu acho assim: não tem ninguém melhor do que o outro. Não é isso, minha filha? Quando vem um que não me conhece, vem logo dizendo assim: “Sai desse mundo!”. Eu disse: “é o mundo em que você também tá ou onde você já teve!”. O mundo é de Deus. O mundo, Deus fez pra todos. Então, respeite a religião dos outros que é pra sua ser respeitada. (D. A., 2015, informação verbal).

Onde mora, em um bairro de Alagoinhas cuja população de protestantes é grande, D. A. diz que se dá bem com todos. Muito em função de que ela é uma das primeiras moradoras do lugar e aqui também antiguidade é posto. No bairro, ela criou e fortaleceu os laços comunitários antes do avanço das igrejas evangélicas e da conversão, o que lhe dá uma posição bastante confortável pela respeitabilidade que goza na comunidade. Em relação ao assédio dos protestantes, ela diz:

E entanto, eles bate aqui... Tem um mesmo que diz: “Ave Maria! Eu gosto de dona D. A. é demais!”. Eu digo: “Por quê?”. “Dona D. A. abre a porta, oferece café a gente e tudo... ela não tem receio, não tem... coisa...”. Então, eu digo: “nós todos somos filhos de Deus”. (D. A., 2015, informação verbal).

D. A. não se sente desrespeitada pelos católicos, até porque se sente inserida na comunidade católica, como muitos candomblecistas:

Sou batizada na igreja católica. Vou sempre dia de terça e dia de quinta. O pessoal da igreja não critica não. Respeita. Eu me dou muito bem com o povo. (D. A., 2015, informação verbal).

Com postura semelhante à de D. A. está M. O., líder de uma das mais conhecidas e respeitadas casas de candomblé de



Alagoinhas. Em relação à intolerância, seu discurso é revelador, porque diz e desdiz o tempo todo:

Como se dá [o problema da intolerância] em Alagoinhas, para mim te responder é um pouco difícil. Porque intolerância, para mim, eu não tenho registro nenhum. Porque eu encaro isso como ignorância das pessoas, que tá em todo o Brasil, todo o mundo, essa intolerância, não é só da minha religião, como todas. Como eles são protestantes, eles protestam. Porque são protestantes, vêm pra protestar. Não só de nossa religião. Então, é um problema que isso aí não vai acabar. Não discuto essa tese, porque sei que isso aí não vai acabar. A intolerância, ela não acaba no colégio, a intolerância não acaba na própria família, na família do santo e nem dos protestantes. Essa intolerância não acaba porque as pessoas lhe abraça, lhe cheira, aperta sua mão, não por obrigação, porque tá precisando naquele momento de você. Depois dali, passa nos lugares, faz que não lhe vê, não te conhece.

Eu quero saber do meu respeito dentro de minha casa. É o que me diz respeito, é dentro de minha casa, mas lá fora você tem que fazer o que quiser. É como a religião. Eu não tenho nada contra a religião deles, a única coisa que eu tenho da religião deles é essa separação que não existe. Porque eu perguntei a um, essa semana” Tem dois céus? Se tiver dois e o de vocês é o da salvação, eu quero ir pro de vocês. Mas se só tiver um, ô fia, vamos ficar no inferno que aí [cabe] todo mundo, viu”. Isso é loucura, esse povo tá louco. Viva e deixe os outros viver. Não ficar... porque os evangélico faz as coisa atrás do ombro dos grandes. Porque se não fosse o ombro dos grande, eles pequeno não fazia. Porque sabe que, quando eles ofende uma pessoa, que nego bota um processo em cima, tem pastor que num instante resolve tudo, e quem sofre é o pequeno. (M. O., 2015, informação verbal).

Na fala de M. O., entrecortada de ironias, percebemos um dado novo que é a posição social de prestígio que o pastor ocupa, posicionando-se do lado dos poderosos, enquanto o povo de santo estaria em uma situação desprivilegiada, de quem não tem quem os defenda quando ofendidos.



Em relação aos protestantes, M. F. diz que frequenta, quando convidado, o culto evangélico, assim como convida amigos e conhecidos para o candomblé, sugerindo uma relação de tolerância, em princípio. Quanto a relatos de atritos com pessoas de religião evangélica, o fanatismo é apontado como detonador de conflitos:

Porque hoje em dia você vê pastores, como já houve um caso, não desmerecendo religião nenhuma porque eu tenho amigos que têm uma mente muito aberta, por sinal, são universitários, que às vezes eu digo: “Olhe vai ter uma festa e tal e tal...”. “Ah, ótimo eu quero ir!”. Eles vão naquela defesa ali escondido como entrevistador, pesquisador, mas na realidade, eles gostam. E quando eles me chamam “ó M. F., vai ter um culto muito bom...”, como eu já fui, eu me arrumo, tranquilamente vou. Porque que eu acho que os louvores a Deus da igreja evangélica é uma coisa muito boa, muito bonita, traz um certa paz, traz uma coisa boa pra quem tem a espiritualidade dentro de si, a gente consegue absorver, mas não é tudo que dentro do axé do candomblé nós do candomblé podemos resolver, com eu também tenho um entendimento que o Jesus fanático deles já tá até cansado de ser usado o nome porque... ai eu me bati de frente com uma pessoa, houve um caso, só fechando isso, houve um caso de uma certa discussão aonde ele disse: “Se você realmente se entregar a Jesus, fechar seus olhos agora, sua vida é outra e tal e tal...” Eu disse: “Eu acredito que o meu Jesus, o meu Jesus, de uma certa forma, não preciso partir pra fazer nada disso...” “Não, porque eu conheço...” Aí ele citou “eu conheço um pai de santo que matou muita gente, saiu pra cortar um boi dentro do mato que ia tirar a vida de uma pessoa e na hora teve uma visão e bê-bê-bê...”. Eu disse: “Eu acredito nisso também. Eu acredito nisso, porque ele pode ter sido... ele pode já ter tido o tempo dele de servir a nossa religião, porque tudo tem um tempo, e, de repente, talvez até em cima de coisas ruins que ele fez, ele teve aquele abalo, eu acredito nisso”. Agora, paro eu e pergunto a você: e essas vidas que, entre aspas, você conta que ele tirou, elas vão ficar em vão? Você acha que o seu Jesus vai perdoar aquelas pessoas que choraram, aquelas pessoas que ficaram em dificuldade? Aí a gente aprimorou um pouquinho



mais a coisa e o tempero não foi bom. Então eu me bati com essas situações. (M. F., 2015, informação verbal).

Portanto, os relatos documentam conflitos, alguns explícitos, outros colocados de forma mais sutil. A situação fica ainda mais complicada quando os relatos revelam os conflitos internos e o preconceito entre candomblecistas de nações diferentes. Ao perceber isso, constatei que é preciso ler, nas entrelinhas e com a atenção redobrada, o que os discursos parecem querer afirmar.

Escutando os relatos dos membros das comunidades de terreiro, seus depoimentos, narrativas e cantos, surgiram muitas inquietações para além do problema da intolerância que foi colocado inicialmente. O contexto contemporâneo exige uma reavaliação desse quadro historicamente desenhado e uma mudança de postura por parte dos membros de comunidades de terreiro, pois suas fragilidades fortalecem os que querem atacá-los.

SOBRE OS CONFLITOS E DISPUTAS INTERNAS

D. A. assinala a diferença de tratamento em relação à igreja católica e ao candomblé de outras vertentes:

Sou batizada na Igreja Católica. Vou sempre dia de terça e dia de quinta. O pessoal da igreja não critica não. Respeita. Eu me dou muito bem com o povo. Só esse povo de candomblé dessas magia, que raspa a cabeça, sempre gosta de dar charada. Quando a gente vai pra um congresso, pra o afro-brasileiro, a gente vai pra lá, que tem reunião, aí elas sempre diz umas piada. Como uma mesmo disse:

– Você não foi recolhida, não foi pintada, não foi catulada, não foi nada. Não teve as obrigações que a gente teve e sua casa anda cheia.

Eu virei e disse:



– Anda cheia porque eu não faço mal a ninguém. E fiz o juramento com aquele pai ali. (D. A., 2015, informação verbal).

Não obstante, não se furta de falar e deixar claras as desavenças bastante documentadas na literatura clássica sobre a “fofoca” no candomblé:

Comigo não há algum conflito com as pessoas, graças a Deus... Graças a Deus! Agora, eu que me recuso. Quer dizer, nem todos, mas tem uns que quer ser melhor, mais superior, porque eu não sou raspada, não fui recolhida pra raspar, pra cortar, pra nada. E ela se acha poderosas mais do que a gente. E o Angola é que tem que dar ao Ketu. O Ketu bebe água na fonte de Angola. Então, quer dizer, eu estou desfazendo, mas o Ketu precisa do Angola, mas o Angola não vai precisar do Ketu, porque o Ketu vem beber as água de Angola. Pai Ari mesmo, ave Maria! Eu fico até com vergonha. Que eu não gosto de me amostrar, eu não gosto de me exibir. Mas quando eu vou pra uma reunião, que ele me vê lá no canto, ele vem. Outra, é por causa do respeito da minha santa. Que a minha Nanã é Nanã Boroquê. É velha. É velha, velha e todos respeitam. Me toma bençã, todos eles me toma a bençã. Não tá tomando bença a mim não, tá tomando bença a ela.

Em Alagoinhas, Angola tem mais que Ketu, mas o povo gosta mais do Ketu. O Ketu é mais pesado, mas tem gente que não tem coração. Tem maldade nos pensamento. (D. A., 2015, informação verbal).

Mais de uma vez, em seu depoimento, D. A. fala sobre a intolerância entre os membros de comunidades de nações diferentes:

Agora, tem essa seita que tem gente que quer ser melhor do que o outro, acha que tem mais força. Mas Deus dá força, dá luz a todo mundo, clareia todos. A luz que ilumina um, [ilumina] outro. Tem uns que diz... Ah, porque é isso, é aquilo... Eu ouço é coisa desse povo da magia do Ketu: “Ah, ela não é raspada, ela não foi recolhida, ela não deu o que a gente dentro do Ketu dá”. (D. A., 2015, informação verbal).



E justifica:

Eu não ando na casa de candomblé de ninguém não é porque eu seja melhor do que os outros. Porque em umas três casa que eu fui, eu ouvi charada. Minha iniciação foi dentro de Salvador. Não fui raspada, não fui catulada, não fui pintada, não fui nada. Meu santo já veio de minha nação. Ele já veio, quer dizer, com a força dele. Não foi para ninguém. (D. A., 2015, informação verbal).

Depoimento que é reforçado pela fala de M. O.:

A gente não pode falar, não pode jogar pedra. Essa intolerância de nossa religião são de nossos próprios irmãos de santo de nossa religião. Eles são intolerantes, não tem ninguém bom pra eles, ninguém sabe nada. De Salvador pra lá, só quem sabe é o povo de Salvador. De Salvador pra cá, eles critica todo mundo que são do interior. (M. O., 2015, informação verbal).

M. F. admite que há diferenças e disputas, mas que é possível haver harmonia:

Eu honro a nação que eu sou, Ketu. Os angoleiros honram a nação deles, quem é Jeje honra a sua nação. Umbanda... que já não é uma coisa assim nossa, mas respeitada também e eficaz também, mas... nós seguimos a nossa tradição. (M. F., 2015, informação verbal).

D. A. (2015, informação verbal), quando relata a forma como é tratada com diferença pelos adeptos do candomblé de nação Ketu, diz: “*Eu ouço é coisa desse povo da magia do Ketu*”. O tema da intolerância por parte dos próprios irmãos de santo foi relatado também por M. O., conforme já apresentado.

Segundo L. A., essa rivalidade é antiga:

E isso começou há... desde sempre, a ter essa rivalidade. Tanto que, hoje, tem esse discurso que fala: “Ah, quem discrimina o negro é o próprio negro”. No candomblé, eu vejo que existe muito isso. Já existe



um cânone, um cânone Nagô, nagocentrismo, iorubacentrismo e aí o Ketu... É muito chato você ver o Ketu, um candomblé de nação Ketu discriminando um candomblé de nação Angola. Um candomblé de nação Angola discriminando por si só um outro segmento que ainda é mais discriminado ainda que é questão...A umbanda ou o Jeje. E eu acho que isso tudo é uma grande falta de conhecimento, porque, na verdade, todos juntos somos fortes, mas só somos fortes se formos juntos, unidos. E não existe essa coisa, essa ideia de purismo. Então, quando o Ketu vem falar de uma reafricanização, quem detém um grau de intimidade ainda com a prática na África e tal e vem destruindo essa ideia de sincretismo, eu acho que todos nós somos sincréticos, eu acho que os próprios negros, antes de chegarem aqui, os africanos escravizados, eles já sofreram um processo também de sincretismo cultural por si só, desde a chegada dos primeiros europeus nessa África Subsaariana, Ketu, Nigéria, Benin. Então, eles já sofreram antes de vim pra cá. Então não tem essa coisa mais de purismo. (L. A., 2015, informação verbal.)

Uma tentativa de afirmação termina por contribuir para o enfraquecimento, possibilitando os ataques por parte das outras religiões. Por trás dessa disputa entre as nações, está a mesma crítica em relação à falta de cuidado na preservação do segredo. Se o candomblé Ketu se tornou mais conhecido e com maior prestígio entre as camadas mais privilegiadas da sociedade, aceitando artistas e intelectuais, os Angola e os Jeje não tiveram a mesma postura, permanecendo mais radicalmente fechados. Sobre isso, diz L. A.:

Agora, existe uma crítica ferrenha tanto dos Angolas como dos Jeje em relação ao Ketu, mas isso é uma coisa muito interessante de se observar. O Ketu sempre abriu, sempre foi aberto para as pessoas de fora, principalmente. O candomblé, você vai pegar Nina Rodrigues, Artur Ramos, você vai perceber que, desde sempre, esse candomblé de nação Ketu sempre quis se empoderar, de certa forma, entregou, convidou esses pesquisadores, dando a eles cargos dentro da roça. Isso começou lá atrás, 1920 e tantos você já começa a ter registros de pessoas policiais, autoridades, pesquisadores. Então, o Ketu sempre foi aberto a isso. Os Angola, o Jeje, sempre foram fechados. Como



consequência, hoje, a gente vai ver o candomblé Ketu extremamente aberto, mas extremamente também fragilizado, porque eles não dão conta mais de resguardar 100% as próprias tradições, e você vai ver o pessoal do Angola e o pessoal do Jeje ainda com uma rigidez no culto, na forma do culto, na essência, na tradição do culto, porém esse discurso de que os Angolas, Jeje, fazem em relação ao Ketu também não pode ser visto de uma forma uniliteral. É fato que existe um privilégio, uma preferência, do Nagô, do Ketu, da nação Ketu, mas o Ketu pagou esse preço quando desde lá atrás ele começa a dialogar com a sociedade. E o preço que ele paga é um preço caro, porque, hoje em dia, com a famosa apropriação cultural, você tá vendo pessoas que usam adereços, festas temáticas, cercadas de tantas coisas que não têm nada a ver com a religião, então isso é referência ao Ketu, o Ketu abriu demais, tá em novelas, tá em festas, com objetos sagrados, uma apropriação cultural mesmo, midiática. Já o Angola é fechado, com relação a isso. Então, o Angola, ao mesmo tempo que pode fazer essa crítica ao Ketu que tem a sua preferência e tal, mas o Angola, como é que o Angola quer ser visto, como é que o Angola quer ser lembrado, se ele nunca se abriu. É fácil querer também essa visibilidade, mas se ele não se abriu, não pagou o preço que o Ketu pagou desde então. (L. A., 2015, informação verbal).

A. L. corrobora L. A., lembrando que a aceitação de pessoas com prestígio social nos terreiros foi uma forma de se proteger:

A casa que tem gente rica e tem posses, porque tem gente que tem trânsito social, até lembrando que o candomblé sempre foi perseguido, e é uma maneira que ele encontrou de se proteger foi fazer esse tipo de acordo e negociação com quem tinha poder ou se não tinha poder que tinha algum tipo de prestígio. Os cargos de ogãs e de equedes têm muito essa função. Onde tem a função pra ajudar a gerir as coisas espirituais da casa, mas algumas equedes e alguns ogãs, eles nem participam desse processo de gestão do espiritual. A função deles é proteger a casa de fora da casa. Sempre foi assim. E foi uma estratégia elaborada, pensada pelo candomblé, do século XIX pra cá, sobretudo no candomblé Ketu. Quando eles se aliam com os intelectuais, os pesquisadores, eles perceberam que, naquele momento, era um tipo de negociação possível, estratégia de autoproteção [...].



Então assim, voltando, [...] a entrada começa muito antes. Agora, por outro lado, eu acho que não devia ter entrado [...], porque o candomblé como ele existe no Brasil, hoje, do século XIX pra cá, não há uma verdade absoluta, foi uma invenção. Muito pelo contrário, o candomblé existia como uma coisa mais doméstica, embora fosse público. E era mais ou menos assim no século XIX, mas como os laços tiveram que ser reestruturados aqui, com a escravidão, então, eles criaram essa forma nova, de modo que eles puderam garantir a transmissão, desse conhecimento, desses valores e desse vínculo com os ancestrais. (D. A., 2015, informação verbal).

As falas de L. A. e A. L. refletem um conhecimento de quem vive e pesquisa o assunto. Sobre isso. L. D. opina:

Você tem que esquecer que é pesquisador dentro do terreiro. Então tem que diferenciar muito os papéis, não ficar questionando, porque pesquisador é questionador, e você não pode questionar dentro do terreiro. Tudo é, dentro do terreiro, a dinâmica de aprendizagem, é convívio. (L. D., 2015, informação verbal).

Mesmo deixando a postura de pesquisador dentro do terreiro, o pesquisador traz para fora seu conhecimento, e isso fica explicitado nas colocações mais amadurecidas, em um texto bem-articulado, tanto de A. L. e L. A. como de L. D.

PALAVRAS FINAIS OU MEIAS PALAVRAS

Trilhar os caminhos tortuosos da pesquisa com membros de comunidades de terreiros é conscientizar-se, como eles, cotidianamente, de que a busca do conhecimento é um lento e contínuo processo. É encontrar-se diante da incompletude das respostas e aceitar que isso não deve ser entendido como frustração.

O caminho teve de ser interrompido por ora, mas o olhar ficou um pouco mais atento e o ouvido, mais acurado para compreender



tanto a cultura na diáspora africana na Bahia quanto o lugar que ocupa a religião na vida das pessoas que se compreendem ligadas à ancestralidade africana por vínculos consanguíneos e espirituais.

Os depoimentos carregam a tradição que se atualiza nesse contexto e os sujeitos entrevistados, enquanto portadores dessa tradição, constroem identidades transitórias que encontram abrigo em comunidades mais uma vez atacadas por forças externas que se renovam. Com ferramentas cada vez mais cruéis e eficientes, porque muitas vezes sutis, o poder fundamentalista avança em novas investidas. As forças externas forjam uma eficiente estratégia de dominação, contando com aliados dentro do sistema que quer destruir. Na medida em que endurecem o discurso de um lado, haverá a tendência de endurecer também a resistência do outro. É desse modo que o discurso da tolerância se torna um aliado dos poderosos.

Entre os entrevistados, já há indícios de que a tolerância não é o caminho. Espera-se, sim, o respeito em relação às religiões de matriz africana. Desenha-se a consciência de que o respeito ao outro e a seu lugar no mundo não pode existir se não houver respeito às suas crenças e ao modo como professa sua fé. A caminhada contra a intolerância religiosa, anualmente organizada em Salvador por entidades de diversas religiões, é uma forma de tornar públicos os conflitos e as resistências, mas não os poderia resolver.

Grosso modo, avalio a influência das igrejas evangélicas de linha pentecostal nas comunidades populares como nociva, porque segue a mesma lógica colonial do conhecer para dominar. Como procurei mostrar, os evangélicos usam as ferramentas da catequese jesuítica que se constituem em ações e formas mais sutis de aproximação, apropriando-se de elementos que possam corroer o sistema de crenças afrodescendentes. Diferente dos católicos e de outras religiões minoritárias que optaram pela coexistência com o candomblé,



as igrejas pentecostais seguem beirando as margens para se inserir no seu contexto e o detonar.

Os novos adeptos tendem a reconhecer a religião como uma forma de assumir sua identidade afrodescendente de modo mais completo, afastando-se do que foi imposto pelo colonizador. Filiar-se à religião dos ancestrais é uma maneira de se descolonizar, assumir-se enquanto afrodescendente. É uma posição política e ideológica.

A inovação, a renovação e a revogação de certas posturas mais tradicionais, como a preservação do segredo que divide os candomblecistas, está no bojo de uma velha discussão sobre o que é tradicional e deve ser preservado e o que deve ser transformado para a salutar manutenção da tradição.

A igreja católica parece acomodada nesse contexto. O avanço das igrejas evangélicas tende a aumentar, assim como seus ataques às religiões de matriz africana, porque é nesse contexto que há territórios a se disputar. Em consequência, também há, por parte das comunidades de terreiros, uma tendência à resistência e ao encrespamento do conflito. M. O. dá um exemplo de como a postura deve ser firme diante dessas forças reativas:

Toda pessoa que não brilha não gosta de ver os outro brilhar e tem alguma coisa pra querer tirar o sorriso da pessoa. O meu não tira não. De jeito e hipótese nenhuma. Sabe por quê? Porque eu sou verdadeira, eu confio no que eu faço, eu confio que sei que sou mulher, eu vou dizer que sou um homem? Não. Eu sou mulher, eu tenho que ir até o fim. Eu não posso que você queira que eu seja um rato e eu vou ser um rato, porque você quer que eu seja rato. “M. O. é uma cobra”, e eu vou me arrastar e vou ser uma cobra? Porque você quer que eu seja? Não, eu sou uma pessoa que eu sou, sou eu e acabou. [...] Eu, como mulher, filha de Oyá, dentro da religião, me sinto poderosa, me sinto com força, me sinto uma mulher de pé no chão, de coragem, pra vencer todas as batalhas e todos os obstáculos. Eu me sinto essa mulher de poder, porque eu nasci pra vencer, eu não nasci pras pessoas me derrubar com palavras. Palavras, ela tem distância.



E palavras, também, elas têm resposta. Então, as pessoas que não têm palavra, também não pode escrever. Então, eu sou essa mulher que eu não escrevo, eu converso. (M. O., 2015, informação verbal).

As imagens presentes na fala de M. O. são uma lição de postura descolonizada. Se todo o tempo o afrodescendente é tratado como um não sujeito e tudo que está relacionado a sua cultura é diminuído e rechaçado, é preciso se fortalecer e se autoafirmar na contramão desse discurso. A religião pode ser um caminho para isso, não como obra de divindades, mas enquanto vivência e direito civil que possibilite a inserção plena do negro na sociedade.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília, DF: Editora da UnB, 1999.

BALANDIER, Georges. *As dinâmicas sociais*. São Paulo: Difel, 1976.

BRASIL. Ministério da Educação. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 10 jan. 2003. Disponível em: <<http://bit.ly/2zWhwka>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

DU BOIS, William Edward Burghardt. *As almas da gente negra*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. São Paulo: Ateliê, 2003.



HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

LOTMAN, Iuri. Sobre o problema da tipologia da cultura. In: SCHNAIDERMAN, Boris (Org.). *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 31-41.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário do Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *O antropólogo de sua magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2006.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

VISSUNGOS: CANTOS RITUAIS DE TRADIÇÃO BANTO EM MINAS

Sônia Queiroz

“A performance é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal faz sentido. Eu estou aqui, numa multidão pela qual e para a qual é cantado esse canto, que age sobre ela, e que a transforma assim em uma espécie de ser coletivo; ouço um corpo múltiplo, com toda a sua carga psico-física, suas paixões; meu corpo é parte dele, e eis que se põe a gesticular, dançar ou levantar o punho.”

(Paul Zumthor, 2005).

Em 1928, o pesquisador Aires da Mata Machado Filho, em viagem de férias a Diamantina, sua terra natal, visitou na zona rural do município os povoados de São João da Chapada e Quartel do Indaiá, onde lhe chamaram a atenção “umas cantigas em língua africana ouvidas outrora nos serviços de mineração” (MACHADO FILHO, 1985, p. 13), designadas *vissungos* pelo povo daquele lugar. Com a colaboração de um cantador, João Tameirão, o pesquisador pôde aprender algumas cantigas e, tendo que retornar da viagem, deixou outro morador, Araújo Sobrinho, encarregado de recolher o



vocabulário da “língua de banguela”, como era identificada a língua africana à época ainda falada por ali.

Entre 1939 e 1940, Aires publicou em capítulos, na *Revista do Arquivo Municipal*, de São Paulo – então dirigida por Mário de Andrade – *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, resultado de sua pesquisa sobre esses cantos de tradição africana: 65 cantigas, com “letra, música e tradução, ou antes ‘fundamento’” (MACHADO FILHO, 1985, p. 14), além de dois glossários da “língua banguela” – um deles extraído dos cantos e o outro, do linguajar local – e oito capítulos sobre a cultura afro-brasileira no contexto do garimpo de diamantes em Minas Gerais.

Em 1943 saiu, pela José Olympio, a primeira edição em livro, integrando a coleção Documentos Brasileiros, ao lado de títulos da maior relevância, como os clássicos *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre, e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda. Em nota do editor, impressa no verso da folha de rosto, encontra-se outro traço do prestígio dessa edição - uma tiragem especial: “foram tirados, fora do comércio, vinte exemplares em papel *Vergé*, numerados e assinados pelo autor”. A segunda edição em livro foi publicada pela também prestigiosa Civilização Brasileira, em 1964. Em 1985, a Itatiaia, a mais antiga editora mineira, publicou em parceria com a Edusp, na coleção Reconquista do Brasil, a terceira edição, que ainda se encontra no mercado, com novas tiragens (há algum tempo já sem a parceria da Edusp).

Segundo Aires da Mata Machado Filho (1985, p. 65, grifos do autor), os vissungos se estruturam

[...] em *boiado*, que é o solo, tirado pelo *mestre* sem acompanhamento nenhum, e o *dobrado*, que é a resposta dos outros em coro, às vezes com acompanhamento de ruídos feitos com os próprios instrumentos usados na tarefa.



Os vissungos foram agrupados pelo pesquisador em: padre-nossos, cantos da manhã, canto do meio-dia, canto da tarde, cantigas de multa, a “jangada” secando água, tarefa, cantigas de caminho, cantigas de rede e de caminho, pedindo chuva, pedindo licença para cantar, gabando qualidades (talvez equivalente banto do *oriki*, da tradição iorubá), cantos de negro enfeitado, cantiga de ninar, canto do companheiro manhoso, queixando-se da vida e, ainda, “cantigas diversas”. Comparando-se o capítulo 9, em que são apresentadas as letras das cantigas, e o capítulo 10, em que se apresentam letra e música em partituras, verificam-se algumas inconsistências na classificação, o que podemos atribuir, talvez, a descuido na edição. Apesar disso, a tipologia apresentada nos fornece uma ideia clara da diversidade de situações e funções dos vissungos.

Aires da Mata Machado Filho (1985, p. 65, 70) observa que, talvez pelo fato de já se ter esquecido o significado original, alguns vissungos “parecem cantos religiosos adaptados à ocasião” do trabalho nas minas. Mas vários deles preservam o sentido religioso, como os três exemplos que registrou de “cantigas especiais para conduzir defuntos a cemitérios distantes” e os padre-nossos, cantados tanto no trabalho do garimpo como nas festas religiosas, nas cerimônias de levantamento do mastro:

Para começar, os negros vão cortar o pau, enfeitam-no de flores e vêm com ele, cantando, para o arraial, ao som de tambores. Aliás, desde a alvorada até a noite, que é a hora de fincar o mastro, ouve-se o som noturno das caixas de couro. [...]

Enquanto alguns do grupo levantam o mastro e o sustentam, outros dançam em torno, socando a terra e cantando *vissungos*, sempre ao ritmo de tambores. (MACHADO FILHO, 1985, p. 70-71).



Analisando a função social dos *vissungos*, no capítulo 8, o autor enfatiza “a necessidade universal de trabalhar cantando”. (MACHADO FILHO, 1985, p. 66). E relaciona a prática do canto entre os negros mineiros de São João da Chapada e Quartel do Indaiá aos cantos de outros trabalhadores rurais, como os coletores de uvas e as fiandeiras em Portugal e, no Brasil, os agricultores no mutirão para a capina das plantações. O pesquisador também ressalta a prática da multa, caracterizada pela abordagem de alguém que chegava à lavoura, por meio de um canto em que se pedia alguma coisa, geralmente para comer ou beber. Atendido o pedido, seguia-se o agradecimento, “com danças, ritmo de carumbés e enxadas”. (MACHADO FILHO, 1985, p. 66). Outro destaque é o desafio entre mestres cantadores, cada um com seu coro, todos empenhados em vencer. A memória do desafio entre mestres cantadores de *vissungos* traz narrativas de práticas de magia (ou feitiço), que os identificam como portadores de poderes especiais. O pesquisador nos conta (certamente a partir do que ouviu contar no povoado):

[...] negros havia que, para não se deixarem vencer, estendiam-se no chão, com a boca colada à terra, e tiravam cantos mágicos, fazendo emudecer momentaneamente os cantores da turma rival. (MACHADO FILHO, 1985, p. 71).

Aires da Mata Machado Filho reconhece a grande contribuição dos africanos para a formação da música brasileira e convida os compositores a um “regionalismo musical”:

Nos *vissungos*, os compositores de peças eruditas encontrarão o mais cristalino manancial. Villa-Lobos, Mignone e seus seguidores terão a escolher farta messe de temas autênticos. Pensávamos neles, enquanto nos esforçávamos para grafar tais melodias, de rara e esquivada cadência. (MACHADO FILHO, 1985, p. 69).



OS PRIMEIROS REGISTROS SONOROS DOS VISSUNGOS

As restrições da tecnologia à época da pesquisa pioneira desenvolvida por Aires da Mata Machado Filho limitaram seu registro ao meio impresso, e os aspectos sonoros dos vissungos tiveram que se enquadrar em partituras desenvolvidas para o registro da música de tradição europeia. Entretanto, em 1944, poucos anos depois dos registros escritos feitos pelo autor, o pesquisador carioca Luís Heitor Corrêa de Azevedo, em missão financiada pela Biblioteca do Congresso Americano – que já dispunha, então, de gravadores sonoros –, realiza as primeiras gravações na região de Diamantina (assim como em diversas outras regiões do país), trabalho que resulta num acervo significativo de cantos, tendo sido quatro deles disponibilizados ao público em 2006, no CD *L. H. Corrêa de Azevedo: music of Ceará and Minas Gerais*, produzido pela Rykodisc USA.

Com o desenvolvimento das tecnologias de gravação sonora na segunda metade do século XX, 14 dos 65 vissungos transcritos por Aires da Mata Machado Filho foram gravados nos estúdios da Eldorado, em 1985, nas vozes de Clementina de Jesus, Doca e Geraldo Filme, no LP *O canto dos escravos*, hoje disponível em CD (JESUS; DOCA; FILME, 1985). Nessa gravação, ao que parece realizada em função da filmagem de *Chico rei* (duas das faixas integram a trilha sonora do filme), percebe-se uma leitura nagô-iorubá dos cantos de tradição banto. Segundo o antropólogo José Jorge de Carvalho (2000, p. 26), em *Um panorama da música afro-brasileira*,

[...] a base rítmica escolhida não repetiu o padrão rítmico original, mas usou um tipo de ritmos binários generalizados de umbanda, tais como o barravento, que ouvimos em casas de umbanda, macumba e jurema por todo o país.



Cerca de 15 anos depois, em Minas Gerais, o músico Gil Amâncio e o poeta e músico Ricardo Aleixo incluíram um desses 14 vissungos no espetáculo e CD *Quilombos urbanos* (ALEIXO; AMÂNCIO, [199-?]): “Muriquinho piquinino”, o canto 62 do livro de Aires da Mata Machado Filho. Também na releitura dos *Quilombos urbanos* os tambores não choram como pede o coro, mas se aceleram num ritmo que deságua no carnavalesco de “Maracangalha”, canção que se segue ao vissungo, em *pot-pourri*, na mesma faixa do CD.

No começo dos anos 2000, a Associação Cultural Cachuera! gravou, na voz de Ivo Silvério da Rocha, contramestre do Catopê de Milho Verde (distrito do Serro), três “cantos para carregar defuntos em redes”, que constituem a primeira faixa do CD *Congado mineiro*, lançado pela Itaú Cultural na série Documentos Sonoros Brasileiros (DIAS, 2001). Com as gravações que constituem as faixas 12 a 17 do CD *Festa do Rosário: Serro-MG*, lançado por Caxi Rajão (2002), esses são os únicos registros sonoros do Catopê de Milho Verde, grupo que mantém vivos ainda hoje, em seu repertório ritual, alguns desses cantos da tradição banto.

Nessa mesma época, a pesquisadora Lúcia Valéria Nascimento (2003) investigou a sobrevivência dos vissungos na região de Diamantina e Serro e, já dispondo de minigravadores, registrou fragmentos de cantos na zona rural dos dois municípios. Dentre os membros do Catopê de Milho Verde, identificou, além do contramestre Ivo Silvério da Rocha, outro cantador proficiente: Antônio Crispim Veríssimo, que demonstrava ainda algum conhecimento ativo da “língua banguela” ou “língua d’Angola”, como a designavam os falantes à época dos registros feitos por Aires da Mata Machado Filho.

Em Quartel do Indaiá, área da pesquisa de Aires da Mata Machado Filho, Lúcia Nascimento (2003) encontrou os irmãos Pedro e Paulo de Almeida, antigos cantadores de vissungos que



guardavam na memória fragmentos de cantos de enterro e de multa. Esses cantadores justificam o esquecimento dos cantos pelo desaparecimento das práticas coletivas em que se inseriam. Se os mortos hoje são levados de carro, não se tem mais o cortejo, circunstância dos cantos de enterro; se já não se pratica o mutirão nos trabalhos do campo, desaparecem os cantos de multa e outros que integravam a caminhada de ida e de volta do trabalho. Lamentando a falta do grupo, os mestres explicam o caráter responsorial do gênero e constatam que “sem respondedor não tem vissungo”.

É notável a força do ritual na preservação do patrimônio linguístico e cultural. Em outras palavras: desaparecido o ritual dos funerais feitos a pé e o trabalho coletivo, as festas religiosas de cronograma fixo – especialmente a festa do Reinado de Nossa Senhora do Rosário, mas também os rituais da umbanda e do candomblé – passam a desempenhar um papel essencial na preservação dos cantos de tradição africana em Minas.

VISSUNGOS NO ROSÁRIO

Assim, passados três séculos da chegada às Minas dos primeiros africanos e seus descendentes nascidos na América, constatamos que as línguas africanas aqui faladas predominantemente – o quimbundo, o quicongo e o umbundo – se restringem a fragmentos – versos e palavras soltos em alguns cantos dos repertórios das Festas de Nossa Senhora do Rosário e do candombe (que se realiza também fora do âmbito da Festa do Rosário), da umbanda e do candomblé. Neste ensaio, vou me restringir ao primeiro repertório.

O estudo desses cantos afro-brasileiros, numa abordagem comparativa, levando em conta as relações com as línguas e manifestações culturais africanas, demanda tempo e dedicação sobre os textos de cá e de lá do Atlântico. O primeiro passo para esse



estudo é, sem dúvida, o registro dos cantos – música e letra –, o que exige deslocamento, pessoal especializado e equipamento para gravação e transcrição. Essa etapa de pesquisa de campo e edição dos registros vem sendo desenvolvida a partir de projetos de artistas-pesquisadores, como Titane e Caxi Rajão, e sistematicamente, com muita qualidade, pela Associação Cultural Cachuera! e pela produtora cultural Viola Corrêa, com o patrocínio do banco Itaú e da Petrobrás Cultural. No âmbito da pesquisa acadêmica ainda predomina o registro em livro, e devo destacar as publicações de Leda Martins, *Afrografias da memória* (1997); Glauro Lucas, *Os sons do Rosário* (2002); Edimilson de Almeida Pereira, *Os tambores estão frios* (2005); e Edimilson de Almeida Pereira e Núbia Pereira de Magalhães Gomes, *Negras raízes mineiras: os Arturos* (2000).

Os registros sonoros e em vídeo que vêm sendo realizados a partir da década de 1990 no âmbito do Reinado do Rosário, em Minas Gerais, evidenciam o papel essencial dos mestres. Em especial, destacam-se os capitães de ternos ou guardas de moçambique (ou maçambique, forma adotada por vários deles e seus editores), catopé (ou catopê) e candombe, que são hoje os guardiães por excelência da tradição oral banto em Minas, por vezes acumulando as funções de líder espiritual; político; portador da memória de cantos, contos e provérbios; regente; cantador; e contador. Como os antigos mestres de vissungo, aos mestres do Rosário (especialmente os mais velhos) também se atribuem forças espirituais especiais, como se pode ler no encarte do CD *Congado mineiro*, no comentário do etnomusicólogo Paulo Dias (2001, p. 18):

Capitão João Lopes e o Maçambique de Jatobá cantam para uma rainha à porta de sua casa, convidando-a a se incorporar ao *imperiado*, conjunto de reis que desfila sob um grande pálio. O texto cantado faz referência ao poder dos antigos mestres do caxambu



(bataque de terreiro como o candombe) de fazerem crescer bananeiras no espaço de uma noite.

São muito recorrentes as narrativas de situações de disputas entre dois capitães, em que um “amarra” a guarda do outro, ficando os dançantes enfeitados impedidos de sair do lugar. No DVD *Cê me dá licença: capitão Julinho e o congado de Fagundes MG* ([2008]), podemos assistir à narração de uma disputa em que um se transforma em cobra que iria picar o outro, que, no entanto, logo se transforma em gavião e prende a cobra em seu bico.

Em seu estudo pioneiro, Aires da Mata Machado Filho, embora constatando que, no cotidiano, os vissungos eram cantados sem acompanhamento, já observava o papel fundamental do tambor nos contextos místicos, como elemento de ligação entre o espírito dos humanos e os “seres invisíveis”. Nos registros de cantos do Reinado do Rosário que vêm sendo realizados em áudio e vídeo a partir da última década do século XX, fica evidente a centralidade do *ngoma*, como ainda é designado o tambor em muitos cantos. Nas guardas de moçambique e catopê, além do tambor, o canto é acompanhado de outros instrumentos de percussão, como o patangome, a gunga e o ganzá, todos regidos pelo tamborim do capitão. O patangome é “um cilindro curto de chapa de zinco com pequenos furos”, tendo no interior sementes ou bolinhas de chumbo, e no exterior, “duas alças diametralmente opostas”, pelas quais é “sacudido de um lado para outro ou por movimentos circulares”. A gunga é composta de alguns cilindros metálicos pequenos, amarrados aos tornozelos por uma cinta de couro, e, como o patangome, tem no interior sementes ou bolinhas de chumbo, que percutem quando o dançante bate os pés no chão. O ganzá é “um bambu com cerca de 60cm de comprimento,



com talhos transversais, que se faz soar raspando nele prego ou vareta de madeira”. (TITANE, 1999, p 14-15).

Instrumento de comando, de uso restrito aos capitães de guarda, o tamborim é uma “caixa retangular ou quadrada de madeira [...] com couro nas duas faces fixado com prego ou tachinha; tem alça e é percutido com uma baqueta”. (TITANE, 1999, p. 15). É com ele que o capitão rege a guarda. Também é restrito ao candombe o uso do *ngoma*, propriamente o tambor ancestral, esculpido em tronco de árvore, feito com couro animal e afinado no fogo.

Em entrevista concedida a Leda Martins na década de 1990, o capitão João Lopes, do Reinado do Jatobá, em Belo Horizonte, observa a relação próxima entre o candombe e o moçambique na hierarquia do Reinado:

[...] o único pessoal que adaptou bater os instrumentos como mais ou menos a semelhança que bate o candombe foi o povo de moçambique [...] e ficou assim definido entre eles [...] que o maçambique puxaria o trono, o congo seria o guia do maçambique, limpando o caminho. (MARTINS, 1997, p. 55).

Assim, preservando a indumentária tradicional: “saia, camisa, turbante ou lenço amarrado na cabeça, gungas na perna”, no cortejo do Reinado do Rosário, o moçambique, “caminha ‘no pé da coroa’ [...]. É quem tira e entrega os reis em casa e no palanque”. (TITANE, 1999, p. 14).

Evidenciando os entrelaçamentos entre os cantos afro-brasileiros de tradição banto, Ivo Silvério da Rocha, capitão, patrão ou contramestre do Catopê de Milho Verde, distrito do município do Serro, é, hoje, o último mestre de vissungos de enterro. Sua voz entoada em solo três desses cantos, na abertura do CD *Congado mineiro*:



São cantos de trabalho herdados dos escravos, que ele aprendeu ouvindo os moradores das vizinhas comunidades negras do Baú e Ausente [...], quando estes transportavam seus defuntos em redes para enterrá-los na cidade. O primeiro canto expressa a dor e o cansaço dos carregadores caminhando léguas a pé entre as serras; os outros dois [...] marcam o momento em que, aproximando-se do cemitério, os companheiros encomendam a alma do morto, para que possa ganhar com suavidade a terra dos ancestrais. (DIAS, 2001, p. 8).

Na região metropolitana de Belo Horizonte, resiste a Comunidade dos Arturos, propriedade adquirida há muitos anos pelo velho Arturo, ancestral de uma grande família que mantém ainda hoje várias das tradições “do tempo do cativo”. No CD *Congado mineiro*, tomamos conhecimento da existência da Guarda de Maçambique Mirim, regida pelo capitão Antônio Maria da Silva, um dos mais velhos da comunidade dos Arturos. Percebe-se com clareza o investimento na transmissão das práticas tradicionais às crianças:

Após o levantamento de mastros na Comunidade Negra dos Arturos, Seu Antônio está saravando, dirigindo saudações rituais aos reis e rainhas perpétuos e de ano que compõem o Reinado da Irmandade, enquanto a Guarda de Maçambique Mirim evoca o nome de Zambi, Deus onipotente. O batido serra-acima é executado pelas caixas e patangomes, chocalhos circulares metálicos. Ao saírem da Igreja do Rosário, o andamento se acelera e uma saudação falada aos capitães (líderes das guardas) fecha os trabalhos do dia, lembrando-lhes que essa tradição é herança dos mais velhos – a *gonga* ou *engoma* de vovô. (DIAS, 2001, p. 12).



Regendo o terno de Moçambique que fundou no povoado de Fagundes, no município de Santo Antônio do Amparo, sul de Minas, o capitão Julinho, como é mais conhecido Júlio Antônio Filho, carrega o bastão que herdou do pai, sabendo que simboliza os saberes ancestrais guardados por aquele que o porta. Além de ser reconhecido como “um sacerdote de almas”, capitão Julinho

[...] é reconhecido como um dos guardiões do conhecimento da língua da costa, uma estranha mescla de português e banto, antigo idioma das senzalas e que hoje está restrito a poucos falantes, em sua maioria idosos. (RIOS; CORRÊA, 2008, p. 5-6).

No CD *Foi o que me trouxe*, editado por Sebastião Rios e Roberto Corrêa, encontramos dois cantos, “Eu sô fio de negro” e “Chora ingoma”, em que essa língua também chamada *calunga*, essa língua da travessia, ainda demonstra sua força e resistência.

A regente do moçambique de Nossa Senhora das Mercês, de Oliveira, capitã Pedrina, recebeu do pai essa função tradicionalmente masculina e por isso teve que enfrentar forte oposição no contexto do Reinado. Na gravação pioneira feita pela cantora Titane inicialmente em LP, posteriormente editada em CD, *Os negros do Rosário*, ouvimos um solo extenso em que Pedrina canta palavras do quimbundo aprendidas com o pai e outras, de outras línguas, aprendidas mais recentemente em outros contextos. Após esse solo em “língua africana”, com um refrão característico da tradição musical dos povos de língua banto – *ê é aruê, aruê, aruê* –, ela convoca o coro numa mescla de quimbundo e português. Nesse momento entra a percussão, e a guarda prossegue o canto em português:

Ajuntei tudo o que sabia, o que já havia aprendido com meu pai, Capitão Leonídio, o que canto



intuitivamente, com coisas que procuro em livros, coisas dos dialetos africanos, especialmente quimbundo e nagô. Achei também que não deveria ficar só no tempo da escravidão, mas trazer o assunto para a atualidade. (TITANE, 1999, p. 9).

O capitão Dirceu, do Maçambique de Justinópolis (município de Ribeirão das Neves), “reza para sair”: “antes de ganhar a rua, terreno de forças desconhecidas, é fundamental o ritual de preparação visando ao fortalecimento espiritual do grupo”, abrindo o canto “com uma primeira parte em recitativo e outra ritmada pelo batido *serra-acima*”, e “de tempos em tempos podem se ouvir os maçambiqueiros *raiano gunga*”. (DIAS, 2001, p. 14, grifos meus). À maneira do candombe, ele invoca a força protetora do tambor – “Vamo firmá nossa ingoma” “pro terreiro serená”.

A comunidade rural do Matição (ou Mato do Tição), no município de Jaboticatubas, investe na transmissão de saberes tradicionais às crianças e aos jovens e adota uma estratégia que poderíamos chamar transcriadora: criou o grupo Tambores do Mato do Tição, formado por jovens que apresentam a tradição com roupagem nova, difundindo a música do candombe fora das festas tradicionais. Aos mais velhos, como o capitão Jair Teodoro de Siqueira,¹ cabe preservar, cantando, as narrativas fundadoras, do “tempo do cativo”, como a do “Barão uauê”, homem que tentou impedir o batuque dos negros mandando pôr fogo nos tambores. Perseguido desde então por uma nuvem de fumaça que o deixava permanentemente lacrimejante, o barão acabou voltando atrás e autorizou o batuque, nascendo assim o Candombe do Matição (ou Mato do Tição).

¹ Falecido recentemente.



TRANSCRIÇÕES – VISSUNGOS NO PALCO, NA RUA, NA TELA

O interesse na preservação desse patrimônio histórico e cultural brasileiro e o reconhecimento do papel relevante da arte nesse processo têm levado alguns artistas e pesquisadores a desenvolver estratégias de valorização e revitalização das línguas e culturas africanas que foram vivas em Minas no período da mineração, reduzindo-se a vestígios esparsos a partir, sobretudo, do século XX. O Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) tem se constituído num espaço de experiências poéticas transculturais que contemplam a cultura afro-brasileira: em 2002, reuniram-se em Diamantina os dois cantadores de vissungos do Serro e o grupo Tambolelê, de Belo Horizonte – formado por músicos negros que trabalham com a poética afro-brasileira – numa proposta de criação coletiva integrando tradição e experimentação, que resultou no espetáculo *Macuco canengue*, apresentado no adro da igreja do Rosário, em Diamantina, e no documentário de mesmo título, produzido pelo antropólogo e videomaker Pedro Guimarães (MACUCO..., 2003). O filme foi mostrado ao grande público em Belo Horizonte, no Centro Cultural Tambolelê, na sala Humberto Mauro, no Palácio das Artes e no largo da igreja do Rosário, no encerramento do 4º Encontro Cultural de Milho Verde, distrito do Serro.

Em 2004, foi realizada uma oficina de transcrição de vissungos articulada a uma outra, de etnomusicologia, com a participação dos dois cantadores de Milho Verde e de estudantes angolanos falantes de quimbundo e umbundo – línguas banto faladas em Angola que estão na base desses cantos afro-brasileiros. Em 2008, em comemoração dos 80 anos da pesquisa de Aires da Mata Machado Filho sobre os vissungos, organizei um número especial



do *Suplemento Literário*, reunindo uma série de ensaios escritos a partir de diferentes perspectivas, procurando dar aos leitores uma ideia da riqueza que até hoje podemos extrair do material compilado pelo pesquisador mineiro. Nesse mesmo ano, nos 40 anos do Festival de Inverno da UFMG, os vissungos foram tema da instalação montada pelo Núcleo Avançado de Criação Intermidiático, que reuniu profissionais das cinco artes envolvidas no festival na criação e montagem do espetáculo de encerramento. Em 2012, no 44º Festival de Inverno da UFMG, a Casa da Memória “Chica da Silva” abrigou um encontro de mestres do Rosário e do Candomblé que ainda cantam em línguas rituais de base africana, no intuito de promover a aproximação e a troca de saberes entre esses que são hoje os guardiães dos cantos de tradição africana em Minas Gerais.

REFERÊNCIAS

ALEIXO, Ricardo; AMÂNCIO, Gil. Quilombos urbanos. Trilha sonora do espetáculo. Direção e produção: Ivan Corrêa. Belo Horizonte: Cia. Será Quê?, [199-?]. 1 CD.

CARVALHO, José Jorge de. Um panorama da música afro-brasileira. In: FREITAS, Neide; QUEIROZ, Sônia. *Vissungos: cantos afrodescendentes em Minas Gerais*. 3. ed. Belo Horizonte: Viva Voz, 2000. p. 25-30.

CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Topbooks, 2001.

CÊ ME dá licença: capitão Julinho e o congado de Fagundes MG. Direção geral de pesquisa de Sebastião Rios e Roberto Corrêa. Brasília, DF: Clube do Violeiro Caipira de Brasília; Gaia Vídeo, [2008]. 1 DVD.



DIAS, Paulo (Dir.). *Congado mineiro*. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!; Itaú Cultural, 2001. 1 CD. (Documentos Sonoros Brasileiros Acervo Cachuera!, v. 1).

DIAS, Paulo (Dir.). *Mosaico musical dos quilombos*. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!; Fundação Palmares, [2002]. 1 CD.

FREITAS, Neide; QUEIROZ, Sônia. *Vissungos: cantos afrodescendentes em Minas Gerais*. 3. ed. Belo Horizonte: Fale/UFMG; Viva Voz, 2015.

JESUS, Clementina de; DOCA, Tia; FILME, Geraldo. *O canto dos escravos*. Projeto e coordenação artística de Aluízio Falcão. Direção musical e produção: Marcus Vinicius de Andrade. São Paulo: Estúdio Eldorado, 1985.

LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1985.

MACUCO canengue. Direção de Pedro Guimarães. Belo Horizonte: Tamboletê; PROEX/UFMG, 2003. 1 DVD (48 min).

MARTINS, Leda. *Afrografias da memória*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997.

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

O CANTO dos escravos. Interpretação: Clementina de Jesus, Tia Doca, Geraldo Filme. Projeto de Eduardo Magossi. São Paulo: Trama Promoções Artísticas, 2002. 1 CD. (Coleção Eldorado).



PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Os tambores estão frios*: herança cultural e sincretismo religioso no ritual de candombe. Belo Horizonte: Mazza, 2005.

PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. *Negras raízes mineiras*: os Arturos. Belo Horizonte: Mazza, 2000.

RAJÃO, Caxi (Dir.). *Festa do Rosário*: Serro-MG, 1724-2000. Nova Lima: Nas Montanhas, 2002. 1 CD.

RIOS, Sebastião; CORRÊA, Roberto (Dir.). *Foi o que me trouxe*: moçambique do capitão Júlio Antônio Filho. Brasília, DF: Viola Corrêa Produções Artísticas; Clube do Violeiro Caipira de Brasília, 2008. 1 CD.

TITANE (Dir.). *Os negros do Rosário*. Belo Horizonte: Lapa Discos, 1999. 1 CD.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*: entrevistas e ensaios. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

AS VOZES NAS TRADIÇÕES ORAIS – POÉTICAS SONORAS!

Katharina Döring

“E estranho que, entre todas as nossas disciplinas instituídas, não haja ainda uma ciência da voz. Esperemos que ela se forme em breve: ela traria para o estudo da poesia oral uma base teórica que lhe falta. Abarcaria, para além de uma física e de uma fisiologia, uma linguística, uma antropologia e uma história.”

(Paul Zumthor, 1997, p. 11)

Desde meu contato com a capoeira e a música brasileira, encantei-me pela diversidade rítmica e performática que encontrei na Bahia, devido a sua presença e herança africana. Porém, chamou-me atenção o fato de que não encontrava muitos/as cantores/as negros/as de uma qualidade vocal específica, marcante entre os cantores do *blues* e *jazz*, assim como entre as músicas populares na África e os cantores da tradição oral. Na Bahia, surgiu um padrão vocal prioritariamente voltado para o carnaval e os trios elétricos, com uma música frenética para animar grandes multidões, que usa e abusa do microfone sem restrições, prejudicando as cordas vocais dos/das cantores/as ao longo dos anos. São poucos os músicos e cantores baianos que têm



explorado sutilezas, variações, intimidades, técnicas e timbres dos cantos negros nas vozes das tradições orais na Bahia. A padronização da expressão vocal não se restringe às músicas midiáticas e carnavalescas, pois invadiu as tradições cênico-poético-musicais afro-brasileiras, numa espécie de colonização sonora, nivelando e exaurindo a diversidade dos timbres vocais:

Esse caráter aberto do sistema comunicativo musical, que comunica sem que se possa traduzir a sua mensagem, da forma como se traduz um texto verbal, facilitou que a música fosse usada e mesmo mal usada em todas as épocas e possivelmente entre a maioria dos povos nos trópicos. Isso significa que, na sua mais pura acepção como arte, a música não conhece nem racismo, tampouco discriminação, nem mesmo a ideia de colonialismo. Se foi utilizada nesse sentido, foi a intenção desse uso que serviu a finalidades destrutivas, não as estruturas musicais em si (Wagner, 2001). Mais do que em qualquer outra região, os trópicos se caracterizam por usos discriminatórios de sonoridades musicais. A diferença para o século XIX é que a globalização e a democratização do acesso aos meios de comunicação de massa levam aqueles que já foram dominados a dominarem quando incorporam os preconceitos etnocêntricos dos antigos dominadores; impõem escalas temperadas, harmonias da mais elementar funcionalidade tônica-dominante através do recurso acústico opressor do volume alto, graças à tecnologia eletrônica, forte aliada desse processo de dominação. (PINTO, 2008, p. 107-108).

Observo há muitos anos a mudança de timbres, afinações e expressões vocais nas cantigas da capoeira e candomblé e no samba de roda como resultado de dois ou mais fatores: primeiro, o campo de referência aural, ou seja a influência da mídia, como retratado por Tiago de Oliveira Pinto (2008) anteriormente: hábitos de escutar



música popular (inter)nacional com timbres, tonalidades e afinações padronizados e arranjados ao gosto da indústria musical, cada vez mais alinhados para uma expressão de música e canto popular de consumo e imitação fácil. Segundo, os mestres e mestras aprenderam os cantos, seus timbres e estilos vocais na tradição oral com os/as mais velhos/as da sua geração, na convivência orgânica com as sonoridades, inseridas nos rituais e contextos devidos, tecendo uma forte referência e presença aural: as pessoas passavam horas e dias nas festas e rodas de samba, capoeira, candomblé, noites de reza, encenações e funções de trabalho e cura. Sonoramente ambientadas, as crianças absorviam, assimilavam e se apropriavam dos timbres, ritmos e gestos, das corporeidades, mímicas, poesias, entoações e sutilezas dos respectivos cânticos. Nas últimas décadas, crianças e jovens das comunidades negras passam a frequentar escolas nas quais, muitas vezes, são forçados a negar e/ou desprezar suas corporeidades e referências poético-musicais, além de passarem cada vez mais tempo com televisão, rádio, computador e celulares, perdendo gradativamente o elo aural e as referências sonoras dos seus antepassados. Na contemporaneidade, a maioria dos jovens procura cantar de um jeito “cantor de mídia”, ou seja, “para fora”, para as multidões que precisariam ser animadas a partir de um palco ou trio elétrico. No entanto, os cânticos da tradição oral são caracterizados por uma atitude “para e a partir de dentro”, por uma postura de voz e entonação que interconecta a percepção subjetiva com a memória ancestral e que une a expressão do lúdico com o sagrado, acessado a partir desse encontro interno.

A partir do encontro colonial de cantos e ritmos africanos, indígenas e luso-ibéricos, surgiram sonoridades e padrões vocais que não representam gêneros musicais determinados, e sim o encontro de pessoas que compartilharam o seu substrato sensorio-musical e emocional mais profundo, tocando e trocando seus



cantos, rezas e narrativas. Foi justamente no contexto do nordeste brasileiro, sobretudo nos sertões da Bahia, que Paul Zumthor encontrou as bases para a complexidade das *Poéticas orais*; segundo Jerusa Pires Ferreira (2007, p. 146):

Poderíamos dizer que o antes mencionado *Introdução à poesia oral*, publicado na França em 1983 e traduzido no Brasil em 1997, tem um forte assentamento no sertão da Bahia, em Feira de Santana, e está ligado à primeira viagem de Zumthor a essas paragens.

A autora alerta para as marcas profundas que essas viagens deixaram em Zumthor, que afirmava que “a humanidade inteira ficará ‘desposuída’ de sua memória, quando um último índio de determinada tribo se calar. Manifesta sua posição de revolta contra a massificação e o extermínio de populações e de culturas.” (FERREIRA, 2007, p. 146)

Ferreira (2007) frisa a influência das culturas expressivas e singulares no Nordeste brasileiro, sobretudo na Bahia, para o surgimento de uma nova teoria das literaturas e performances das oralidades, cunhada por Zumthor de *Poéticas orais* – que se dariam, em parte, a partir do impacto das culturas africanas no Brasil.

Poderíamos afirmar que sua obra de teórico, pensador, poeta se re-definiu por um conhecimento direto do Brasil e da África, pela década de 1980, quando passou a valorizar, ainda mais, todo um contingente vital e transformador das poéticas orais, e a distinguir insistentemente tradição e transmissão, oralidade e vocalidade, contemplando os diversos níveis de mediação. [...] Considerando a recepção, a poesia oral e o texto impresso, diz-nos: A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca. (FERREIRA, 2007, p. 146).



Quando afirma que “a performance [...] modifica o conhecimento” e “comunicando ela o marca”, percebemos a profundidade desse enunciado que, de certa forma, evoca o poder de transformação nas tradições orais sobre os participantes, mas também sobre os espectadores. Também remete à filosofia das tradições vivas, detalhadamente descritas e interpretadas por Hampaté Bá (1982) nas culturas de tradição oral africanas, marcadas pelo uso da palavra, do tecido da memória, mediante uma narrativa encorpada, entoada, ritmada, gestual e sonoramente rica e significativa, o que, na visão de Zumthor, se conecta com a experiência ancestral europeia medieval, a qual, no entanto, deixou poucos testemunhos sonoros e cênicos, tendo que recorrer aos textos orais, preservados na escrita:

Nesta, como em outras passagens, as dimensões antropológicas, comunicativas, estéticas e cognitivas são trazidas com clareza e acompanhadas de profunda intuição poética, por parte de quem acredita como poucos que “o saber é um longo, lento sabor”. A descoberta da cultura brasileira o engajou a estudar os nossos textos orais, a ler literatura de folhetos (cordel) recorrendo à sua bagagem de medievalista para compreendê-la. Mas, reciprocamente se afastando de atitudes eurocentristas, buscava imersão nesse mundo novo, pleno de energia e de vida. [...] Tudo isso só fez reforçar os laços de Zumthor com o Brasil. (FERREIRA, 2007, p. 147-148).

Ferreira não tem dúvida de que nos encontros coloniais entre oralidades e performances africanas, europeias medievais e indígenas “emergiram para ele algumas das reflexões e das formulações fundamentais para as poéticas da oralidade, da voz e dos públicos populares” (FERREIRA, 2007, p. 148) e destaca seu interesse particular para o sertão baiano, “sempre atento à nossa história e às culturas tradicionais mais afastadas, aos nossos movimentos rebeldes como



o de Canudos, Paul Zumthor visitou na Bahia a cidade de Feira de Santana, começo do sertão”. (FERREIRA, 2007, p. 148).

A região de Canudos, na qual as bandas de pífano regem uma musicalidade predominantemente instrumental, me faz recordar o trabalho de Eurides de Souza Santos, que estudou os cantos (quase) extintos do tempo de Antônio Conselheiro na região, sendo eles

cantos religiosos e executados no seio das camadas populares, que desde os tempos medievais vinham sendo alvo de preocupação e vigilância por parte da Igreja de Roma, gozavam de plena proliferação e alargado uso entre as comunidades leigas” (SANTOS, 1998, p. 42).

A etnomusicóloga revela o espanto de um jornalista da época ao ouvir as sonoridades e poéticas ‘distorcidas’, a partir de uma visão do que seria o ideal musical e linguístico da igreja católica, incapaz de compreender as criativas sonoridades dos populares:

Começaram as rezas, então, por alma do que tinha aparecido em forma de chama no Serrote dos Caboclos. Remataram o terço cantado, com uma ladainha entoada n’um latim mestiço, monótono e imoral. A esta operação machinal como o diapasão dos monjolos, escassava todo o tempero da melodia; vozes agudas como clarins, roucas como trabucos, esganiçados de baixo bovino, bissonantes de defluxos, tentavam, por um prodígio de vaidade artisticamente carola, sobrepujar uma a outra. (BENICIO, 1899, p. 69 apud SANTOS, 1998, p. 42).

O registro transpira o preconceito e desprezo com os trabalhadores rurais, negros, caboclos e cafuzos, que buscavam expressar seus sentimentos religiosos mediante suas referências sonoras, as quais os viajantes e historiadores da época não compreendiam. Santos ainda descreve como os cantos foram passados de geração



em geração, buscando referências sonoras que correspondem a uma teoria orgânica musical a partir dos encontros sonoros entre os diversos povos que cruzaram seus caminhos no sertão baiano:

[...] a aprendizagem vem do “observar e fazer” com o grupo. Todos são aprendizes e em determinadas oportunidades cada um pode se tornar professor. Quando se pratica o canto em grupo há uma certa preocupação em determinar quem canta a voz mais “baixa” (grave) e quem canta a mais “alta” (aguda), porém esta não é uma situação difícil, porque já se tem convencionado entre eles que, se uma determinada pessoa tem a voz [...]. A voz mais aguda é geralmente vista como se concedesse um certo status a quem a canta. Cantar sozinha esta voz é um privilégio que muitos gostariam de experimentar, mulheres principalmente. (SANTOS, 1998, p. 87).

A partir dessa introdução que revela o *locus* da Bahia e suas culturas populares como particularmente interessante para o estudo das vozes cantadas e poéticas orais e performáticas, vou tecendo um diálogo com o campo da etnomusicologia.

CANTOS, TIMBRES E VOZES NA ETNOMUSICOLOGIA

“Outra noção complexa – timbre – é invocada sistematicamente em nossos discursos sobre a voz. Mas ela está longe de ser explicativa e transfere o problema das diferenças percebidas para um ‘parâmetro’ objetivo do som. Para reforçar a hipótese acerca da natureza fugidia da voz, aludirei, ainda que superficialmente, à problemática do timbre.”

(Elisabeth Travassos, 2008, p. 22)

Procuro aprofundar e, aos poucos, preencher uma lacuna nos estudos vocais das tradições musicais afro-brasileiras, pouco



tematizados em pesquisas etnomusicológicas. Um dos primeiros modelos na sistematização das qualidades vocais a partir de uma estruturação geocultural/musical tem sido o dos *cantometrics*, de Alan Lomax (1976), que buscou estabelecer uma sistemática universal sobre as diferenças e confluências de estilos vocais, modalidades de canto, afinação, entonação, interpretação, estrutura e timbres. As mudanças paradigmáticas pós-modernas nas ciências sociais têm ampliado o leque de critérios e sistematizações, a exemplo do *cantocore* (SAVAGE et al., 2012), com uma visão diferenciada sobre as expressões musicais no mundo, e contam também com o suporte de novas tecnologias digitais de registros e análises em áudio. A procura por uma teoria universal dos timbres e das afinações e expressões vocais de tradições musicais do mundo tem sido criticamente revisada pela etnomusicologia contemporânea. Nos últimos anos, surgiram vários estudos ancorados em culturas locais específicas, que buscam elaborar uma reflexão sobre as formas de cantar e suas qualidades vocais. Embora tendo como referência pesquisas de culturas musicais locais, percebemos a dificuldade de articular fundamentos teóricos e metodológicos para captar, descrever e analisar os fenômenos das vozes cantadas:

Como podemos falar sobre o timbre de um cantor? Como podemos comparar cantores que estão cantando a mesma canção? Não seria muito difícil de distinguir um cantor de ópera chinesa de um cantor de ópera no Ocidente, mas muito mais difícil de explicar como nós os distinguimos. E quando um canto clássico entoado em um estilo rock, todos nós percebemos que está estilisticamente errado, mas como explicamos para o cantor o que ele deveria mudar? Todas essas questões tratam da produção vocal e como ela pode ser captada em palavras. [...] Etnomusicólogos estão focados nos contextos do fazer musical e pouco mencionam o som por ele



mesmo; enquanto para os musicólogos ou críticos musicais é considerado uma virtude usar termos exclusivos para este pesquisador que não considera objetividade linguística uma prioridade. (PROUTSKOVA et al., 2016, p. 36, tradução nossa).¹

A falta de teorias e metodologias das “vocalidades” nas músicas do mundo foi observada também por Alan Merriam (2011), que aponta o tema dos estilos vocais como um dos pontos fracos na concepção teórica e metodológica, buscando descrições mais precisas e comparações entre sutilezas vocais até mesmo entre povos indígenas próximos:

A etnomusicologia ainda não desenvolveu métodos para fazer descrições precisas de qualidade vocais e, portanto, temos somente uma terminologia bastante vaga ao nosso dispor. Entre os Flathead, a qualidade vocal está sendo produzida mediante uma garganta estreita, porém aberta, sem emprego das possibilidades de ressonância plena das cavidades nasais superiores. O resultado é uma qualidade vocal penetrante, denominada pelos pesquisadores estudantis dos cantos indígenas norte-americanos, de estilo “dentes cerrados” ou “ventríloquo”. Tem alguma pulsação evidente, e os níveis de dinâmica geralmente

¹ “How do we speak about the timbre of a singer? How do we compare singers singing the same song? It wouldn’t be particularly hard to distinguish a Chinese opera singer from a Western opera singer, but it would be much harder to verbalize how we distinguish them. And when a classical singer performs a rock song, we all hear it is stylistically wrong, but how do we explain to the singer what he needs to change? All these questions are about vocal production and how it can be captured in words. [...] Ethnomusicologists focus on the context of music making and rarely mention the sound itself; while for musicologists or music critics it is considered a virtue to use unique terms specific to the particular writer and objectivity of language is not a priority”. (PROUTSKOVA et al., 2016, p. 36).



são bastante altos. Contudo, estas qualidades não são nem de longe tão pronunciadas como entre os vizinhos dos Flathead do Leste; os Blackfoot, por exemplo, cantam com pulsação e tensão vocal consideravelmente maiores. As características vocais das planícies parecem diminuir em intensidade quando se avança para o oeste; esses cantores Kutenai, na escuta atual do autor, por exemplo, utilizam um estilo vocal mais relaxado que os Flathead. (MERRIAM, 2011, p. 315, tradução nossa).²

Como Merriam (2011) ressalta, seria muito interessante estudar e analisar as qualidades, os timbres e os estilos vocais entre os povos, mesmo que parentes e vizinhos, pela sua grande variedade de expressões cantadas. No Brasil, Antony Seeger (1987), realizou uma pesquisa profunda sobre os cantos e performances e o porquê desses cantos do povo indígena *suyá*, iniciando com perguntas essenciais para a compreensão dos fenômenos musicais:

Por que os membros de determinado grupo valorizam tanto o canto? Por que a performance do canto tem certas estruturas, timbres e estilos? Por que essas pessoas específicas da comunidade

² “Ethnomusicology has not developed a means of making precise description of vocal quality, and therefore only rather vague terminology is available to us. Among the Flathead, vocal quality is produced through a tight, though open, throat without employing the full resonance possibilities of the upper nasal cavities. The result is a penetrating quality often remarked upon by students of North American Indian Singing as a ‘clenched-teeth’ or ‘ventriloquist’ style. Some pulsation is evident, and the dynamics level is usually high. However, these qualities are not nearly so pronounced as among the neighbors of the Flathead to the east; the Blackfoot, for example, sing with considerably greater vocal tension and pulsation. Plains vocal characteristics, however, seem to diminish in intensity as one moves farther West from the Flathead; those Kutenai singers heard by the writer, for example, use a more relaxed vocal style than the Flathead”. (MERRIAM, 2011, p. 315).



cantam essas coisas específicas, de maneiras específicas para uma plateia específica no espaço e tempo específico? As respostas devem ser encontradas tanto nas ideias das pessoas sobre o som, o canto e a canção como também na relação do cantar com outras formas verbais e os processos sociais na sua comunidade/sociedade. (SEEGER, 1987, p. viii, tradução nossa).³

O autor não analisa a questão dos timbres, das entonações, afinações e suas respectivas interpretações musicológicas, porém reconhece sua existência e, sobretudo, sua importância, aliado ao fato de que percebeu claramente que os cantores *suyá* possuem plena consciência dos timbres, as diferenças entre si e seu papel específico na sua cultura musical:

Canções gritadas eram cantadas com uma voz alta e forçada. Começam geralmente com a nota mais alta, ou seu tom maior [...] Canções em uníssono normalmente eram realizadas num registro mais baixo e revelaram um contorno melódico bastante nivelado – embora a afinação pudesse subir gradativamente durante a performance [...] Apesar da sua similaridade, cada canção gritada tinha que ser diferente de qualquer uma das outras canções gritadas. Cada cantor queria ser escutado como um indivíduo, e foi muito importante que cada canção tenha sido diferente o bastante para ser distinta do resto. Diferenças foram ouvidas facilmente no ritmo, na melodia, no

³ “Why do members of a particular group value song so much? Why do performances of songs have certain structures, timbres and styles? Why do certain members of the community sing those particular things in those particular ways for that particular audience in that particular place and time? The answers are to be found both in the people’s ideas about sound and song, and also in the relationship of singing with other verbal forms and social processes in their society”. (SEEGER, 1987, p. viii).



texto e na qualidade vocal. (SEEGER, 1987, p. 40-41, tradução nossa).⁴

Gostaria de acrescentar a importância de observar e tematizar a inter-relação entre voz, corpo, som, gesto, intensidade e intenção, tão marcante nas performances das musicalidades africanas. Muitas pesquisas deram ênfase a registros, transcrições e análises rítmicas por representarem um denominador comum entre as músicas africanas, que se destacam com uma presença infinita de tambores, idiofones, ritmos e claves. Pinto alertou sobre as qualidades vocais e outros timbres:

Apesar da inquestionável importância do elemento percussivo, não se pode considerar como menos importantes os elementos polifônicos na música vocal (por exemplo dos Wagogo na Tanzânia) e também na música instrumental (sopros e cordas). (PINTO, 2001, p. 238).

O etnomusicólogo Pelinski (2000) tem se dedicado em muitas publicações aos aspectos teóricos em elaborar as profundas ligações entre a voz humana, seu corpo e sua fala, destacando a necessidade de estudos interdisciplinares, que envolvem neurociências, psicologia, literatura oral e linguística, entre muitas áreas de estudos possíveis.

A propósito da voz: Roland Barthes observou que, além do sentido expressivo e inteligível das palavras, e de sua função comunicativa, a voz humana ostenta

⁴ “Shout songs were sung in a high, forced voice. They usually began on the highest note, or its leading tone... Unison songs were usually performed in a low register and revealed a fairly level melody contour-although the pitch might gradually rise during a performance [...] In spite of their similarity, each shout song had to be different from every other shout song. Each singer wanted to be heard as an individual, and it was very important that each song be different enough to be distinguished from the rest. Differences were most easily heard in the rhythm, melody, text, and voice quality”. (SEEGER, 1987, p. 40-41).



na dicção da língua materna uma espécie de materialidade corporal (“a semente”) que põe em evidência a materialidade do corpo que fala (Barthes, 1972, p. 58). A significância (percepção) dessa materialidade é a fonte do gozo voluptuoso que nos proporciona “sentir o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no membro que executa” (Barthes, 1972, 62). Como no flamenco, os bons cantores não usam sua voz: sons e voz, e suas canções são seus corpos (Washabaugh, 1996, p. 94-95). A voz cantada transcende a significação linguística para elevar-se ao estado de corporeidade autossignificante [...]. Por certo, a corporeidade da voz que põe em ação todo o corpo do cantante com seus recursos próprios dos seus órgãos fonéticos não exclui uma construção do prazer que ela nos proporciona (Middleton, 1989). Sem dúvida, esta construção seria impensável sem a existência de uma materialidade pré-social da voz. (PELINSKI, 2000, p. 266-267).

A importância do debate de Pelinski (2000) na etnomusicologia reside exatamente em destacar, a partir da crítica pós-moderna, a importância das corporeidades para a formação dos significantes pré-lógicos e pré-discursivos, que recupera valores e saberes que foram reprimidos na cultura ocidental pela dicotomia cartesiana que separa o espírito do corpo, e pela moralidade cristã que baniou o Ser corporal com seus desejos e sentimentos, suas percepções e sensações. Assim, ele afirma que a corporeidade desempenha papel decisivo na produção de significados musicais primordialmente vividos na experiência musical subjetiva de maneira pré-conceitual, uma vez exposta ao entorno sociocultural. O debate no campo da etnomusicologia sobre as sonoridades e qualidades vocais nas músicas tradicionais e populares no mundo, portanto, abre muitas portas a pesquisas que não devem e nem podem ser tratadas de forma



exclusiva ao estudo da música, e sim contar com a transdisciplinaridade de um fenômeno fascinante: a voz enquanto comunicação sonora, poética e subjetiva.

SONS VOCAIS NAS TRADIÇÕES ORAIS NO BRASIL – A PALAVRA CANTADA

“Antes de mais nada convém notar que como todas as nossas formas populares de conjunto das artes no tempo, isso é, cantos orquêsticos em que a música, a poesia e a dança vivem intimamente ligadas, o coco anda por aí dando nome pra muita coisa distinta. Pelo emprego popular da palavra é meio difícil a gente saber o que é coco, bem. O mesmo se dá com ‘moda’, ‘samba’, ‘maxixe’, ‘tango’, ‘catira’ ou ‘catereté’, ‘martelo’, ‘embolada’ e outras.”

(Mário de Andrade, 1984, p. 347)

Dando continuidade à fala de Andrade (1984, p. 347), que cita o coco como um dos “cantos orquêsticos em que a música, a poesia e a dança vivem intimamente ligadas”, vale mencionar as pesquisas dos Ayala (2000) sobre os cocos na Paraíba, que reúnem vários textos, aprofundando as diversas dimensões socioculturais, poéticas e históricas do coco e trazem exemplos das poesias cantadas e seus conteúdos, porém quase não mencionam a qualidade vocal e o timbre desses cantos que são de uma sonoridade única, que pouco tem a ver com a afinação do sistema tonal ocidental, como comprova o CD-áudio incluído. Os cantos registrados em áudio e letra surpreendem pela grande variedade de estilos vocais, entonações, melodias e ritmos, todos fazendo parte de um vasto repertório que cabe na denominação de “coco”, abrangendo tanto os versos de desafio e as emboladas quanto as brincadeiras de roda, presentes nos incontáveis “brincos de roda”, cantados no estilo responsorial.



Ainda inclui um grande e misterioso repertório de cantos e rezas ritmados que são celebrados nos rituais da jurema, o que mostra a forte conexão dos cocos com as matrizes africanas. A dimensão e complexidade sonora e performática dos “cantos orquésticos em que a música, a poesia e a dança vivem intimamente ligadas” se aplicam para as demais tradições cênico-poético-musicais de matrizes africanas, muitas delas, na última década, sendo reconhecidas como patrimônio imaterial brasileiro, resistindo a categorias e padrões estreitos, sejam eles musicais, literários e/ou performáticos. A performance e a qualidade sonora dessas vozes cantadas representam um fenômeno fugaz que muitas vezes não resistiu ao tempo em que os folcloristas e estudiosos da literatura oral registraram as letras, poesias e significados, sem as significantes marcas sonoras – no melhor dos casos, em descrições literárias.

No Brasil, tem aumentado a procura por trabalhos e pesquisas etnomusicológicos que trazem descrições e transcrições detalhadas sobre ritmo e melodia e outros aspectos musicais das tradições cênico-poético-musicais a serem estudadas. A maioria dos pesquisadores faz uso de partituras do sistema tonal ocidental que valorizam determinados parâmetros, mensuráveis em tempo e altura, porém preferencialmente concentrados nos instrumentos que são utilizados, os quais, no entanto, não traduzem as qualidades vocais específicas; por exemplo, na pesquisa de Lucas (2002, p. 23) sobre os congados:

[...] com uma descrição e uma interpretação da paisagem sonora dos rituais do Congado. A partir da textura de sons que molda e define essa paisagem sonora, são extraídos, no terceiro capítulo, os elementos intrinsecamente musicais [...] para um aprofundamento das estruturas musicais, sobretudo rítmicas. Essas estruturas foram abordadas tendo como referência a natureza móvel e flexível das tradi-



ções culturais de transmissão oral. As características gerais dos cantos foram apenas brevemente relacionadas, uma vez que não constam dos objetivos da presente pesquisa [...].

Os sons do Rosário, de Glaura Lucas, é uma obra riquíssima de detalhes musicais, performáticos, rítmico-melódicos, socioculturais e poéticos sobre o passado presente do congado mineiro e reconhece a importância dos cantos enquanto mensageiros ancestrais que renovam a conexão espiritual:

A cada ano, o antigo ressurge novo, transcriado em outro tempo, e o novo se faz antigo, (re)criado a partir da referência ancestral. O vasto repertório de cantos está, pois, sujeito a um grau de mobilidade, e inclui, principalmente, não só aqueles “do tempo dos antigos” que são reatualizados, mas também contribuições dos congadeiros atuais através de recriações e readaptações, num diálogo contínuo entre o passado e o presente. Ao longo da festa, há momentos em que a condução ritual depende da força dos cantos tradicionais. (LUCAS, 2002, p. 75).

A força das cantigas dos tempos antigos poderia estar nos seus ritmos, nas letras, nas melodias e/ou no conjunto desses fatores, aliado à sua performance ritualística no momento apropriado, mas também mediada pela qualidade e expressão vocal inconfundível de cada congadeiro experiente:

[...] ao conduzirem a execução de um canto, os congadeiros imprimem sua personalidade à expressão através da maneira particular de interpretação da tradição. Cada execução está filtrada pela experiência pessoal e pelo modo de ser congadeiro de sua época. (LUCAS, 2002, p. 76).



A questão dessa experiência e expressão vocal pessoal e subjetiva tem sido pouco aprofundada pelas pesquisas etnomusicológicas brasileiras, até pela grande gama de eventos, objetos, dados e critérios musicais a serem registrados, contextualizados e analisados. No entanto, em muitas pesquisas se reconhecem, pelo menos, as possibilidades de interpretações vocais individuais, porque “os cantos, assim, vão sendo transformados e remodelados, assumindo sotaques locais, pois o ‘ritmo da gente’ significa todos os procedimentos musicais interpretativos próprios”. (LUCAS, 2002, p. 78). Isso não seria um critério negativo, e sim a realidade e a criatividade poético-musical dos seus protagonistas experientes:

Se a melodia permite, alguns cantos, de fato, transitam entre padrões rítmicos diferentes, inclusive dentro de uma mesma comunidade, conforme o capitão, e até mesmo entre congo e moçambique, apesar da especificidade de cada guarda. (LUCAS, 2002, p. 78).

Lucas (2002, p. 80) evidencia essa diversidade possível e reconhecida entre as guardas e os capitães, mas constata novamente que foge do escopo da pesquisa realizada:

[...] os cantos geralmente apresentam certas diferenças em seus esquemas melódicos e harmônicos, bem como na dinâmica de seu desenvolvimento formal, cuja análise mais aprofundada e minuciosa se distância dos objetos deste estudo, e serão apenas apresentadas de forma generalizada.

A dificuldade de aprofundar o estudo das vocalidades se explica também pela falta de critérios e ferramentas apropriados para uma transcrição melódica que pudesse conter todas as nuances sonoras e vocais, porque se encontram limitações na representação gráfica e semântica das variações melódicas, das entonações



e impostações da voz, difíceis de serem traduzidas com os recursos da notação musical ocidental:

A primeira questão relaciona-se ao fato de se tratar de música de transmissão oral [...] Ao examinarmos uma transcrição, devemos lembrar: este canto, uma certa vez, aconteceu aproximadamente dessa maneira! Cada transcrição representa, portanto, uma dentre as possibilidades de ocorrência, e não uma versão definitiva e cristalizada, ou mesmo mais corrente de um canto. (LUCAS, 2002, p. 100).

O estudo das poéticas orais sonoras requer a compreensão de que nunca poderá haver uma transcrição absolutamente “fiel” ao ritual e à performance musical e poética, e de que somente poderá fazer parte da memória de quem presenciou e participou do ato, sabendo que nenhuma repetição será igual à outra, será somente uma possibilidade realizada naquele momento, entre muitas outras possíveis.

Isso significa que a transcrição da resposta coral acaba representando uma redução em que selecionamos aquilo que sobressai auditivamente, ou que se encontra mais próximo ao alcance do microfone, estando a resultante ajustada ao temperamento do pentagrama, pois o caráter geral é instável no que diz respeito à afinação. Já a parte do solista pode ser representada no papel de maneira um pouco mais fiel ao que fora executado, embora certas qualidades timbrísticas da voz, e algumas maneiras de desenharmos os contornos melódicos, tão características do contexto, se percam na transcrição. (LUCAS, 2002, p. 101).

Lucas aponta a dificuldade contida no cantar: sua interpretação “correta” passa pelas sutilezas das qualidades vocais, muitas vezes despercebidas pelo ouvido treinado na música ocidental, ao



exemplo dos cantos vissungos de Minas Gerais – que testemunham cantos ancestrais de origem banto, passados de geração em geração exclusivamente pelos homens negros e que, para começar, não poderiam ser cantados por mulheres, como no caso das estudantes musicistas que tentaram reinterpretá-los:

[...] o exercício demonstrou que a decodificação do sistema de notação ocidental por membros dessa mesma cultura está atrelada a um processo de aprendizado que inclui também a transmissão oral e a familiaridade com os diferentes estilos dessa música. Ao cantarem o vissungo, “naturalmente” impostaram a voz como que realizando um exercício de solfejo numa aula de percepção musical tradicional. Buscaram também a precisão da afinação das notas e das durações indicadas, embora provavelmente os negros cantadores do passado percebessem diferenças na forma de divisão do contínuo temporal e o das frequências. Soma-se a esse aspecto a margem de variabilidade presente no universo da oralidade, o que sugere que cada transcrição do livro seja um retrato aproximado de uma performance particular daquele canto. (LUCAS, 2002 apud SAMPAIO, 2009, p. 29-30).

A autora descreve essa experiência prática para demonstrar que os aspectos sonoros e vocais sutis, de fato, “são difíceis – senão impossíveis – de serem representados no papel”, o que talvez poderia ser resolvido de forma parcial com programas digitais que captam e representam visualmente os detalhes e sutilezas auditivas, como o timbre de voz individual com o recurso do espectrograma, mas que entram outros fatores humanos:

Finalmente, assim como oralizaram a transcrição conforme uma estética familiar, nossas cantoras desconheciam as especificidades estilísticas da música



dos vissungos, como acentos rítmicos, e timbres, inflexões e gestos vocais expressivos. Esses aspectos são difíceis – senão impossíveis – de serem representados no papel, e dependem da familiaridade com as intenções, sentimentos e motivações contextuais, para uma interpretação culturalmente mais aproximada. (LUCAS, 2002 apud SAMPAIO, 2009, p. 29-30).

Assim, Lucas conclui com uma observação muito interessante que exerceria uma influência direta sobre a qualidade e a expressão vocal de cada cantador, que está contida na última frase, quando ela ressalta que uma “interpretação culturalmente mais aproximada” dependeria da “familiaridade com as intenções, sentimentos e motivações contextuais”, sendo esta a qualidade que tenho observado nas tradições cênico-poético-musicais afro-brasileiras.

Semelhante ao congado mineiro, encontram-se no Rio Grande do Sul os maçambiques, quicumbis e congos, objetos de pesquisa da etnomusicóloga Luciana Prass que, ao deparar com um dos métodos básicos da etnomusicologia, a transcrição musical das melodias, dos ritmos e das estruturas musicais, se pergunta “mas na prática, de que a notação serviria para os *maçambiqueiros* do Osório?”. (PRASS, 2013, p. 217). Ela tematiza coerentemente um “dilema pessoal que tem acompanhado a etnomusicologia desde a sua fundação” (PRASS, 2013, p. 217), que oscila entre o que seria chamado de uma abordagem mais musicológica ou mais antropológica da pesquisa de campo e das análises dos registros em áudio e/ou vídeo, embora o dilema, se revele mais profundo, porque não trata somente da questão de transcrever aspectos musicais para a grafia ocidental, e sim da constatação de que as ferramentas musicológicas não dariam conta dos cantos da tradição oral:

Leitora das críticas ao consequente aprisionamento das artes performáticas ao tentar grafá-las em notações da



música ocidental, gerando o apagamento da aura da oralidade ou nas palavras de Martins (1997, p. 148), “da natureza numinosa da voz e [d]o poder aurático das palavras”, refletia intermitentemente sobre como eu poderia contribuir na reflexão sobre as musicalidades do *Maçambique*, desde uma Etnomusicologia que incorporava a “crise da representação etnográfica” (Marcus, 1998) e a vislumbra transposta para o código musical, simbolizando pelas partituras, mais um item a compor as distâncias entre pesquisadora e pesquisados. (PRASS, 2013, p. 218, grifos da autora).

Prass trabalha em constante diálogo com os mestres maçambiqueiros mediante registros em áudio, a escuta em conjunto que rende valiosos *insights* sobre o diálogo entre a palavra cantada, o ritmo, a estrutura métrica e a melodia que parece ser subordinada à letra:

Nas transcrições acima citadas de “Rua Comprida”, de períodos históricos distintos e realizadas por diferentes pesquisadores, com variados *chefes* e participantes de *Maçambique*, nota-se uma grande diferenciação melódica em termos de altura dos sons – o que uma análise musical mais tradicional levaria a apontar como tratando-se de “músicas diferentes”. Nesse caso, entretanto, graças ao esclarecimento etnográfico, as diferentes melodias são reconhecidas pelos *maçambiqueiros* como sendo o mesmo *canto*, pois o texto, praticamente intacto, o preservou ao longo do tempo. E sendo o texto o guia para a recriação do *canto*, a métrica da melodia também praticamente manteve-se a mesma, pois está subalterna ao número de sílabas de cada verso. (PRASS, 2013, p. 227, grifos da autora).

Podem existir cantigas “diferentes”, o que seriam versos diferentes que utilizam como veículo sonoro a mesma melodia ou contorno melódico, o que Prass documenta quando encontra uma letra nova do chefe Faustino para um canto antigo do maçambique



– o que, nesse caso, poderia ter contribuído para que uma memória sonora de uma melodia antiga do conjunto sagrado viesse a ser re-memorizada e reintegrada ao repertório atual:

Sendo assim, criar um novo texto a partir da melodia de um *canto* conhecido e identificado “do grupo” pode, potencialmente, preservar seu caráter esotérico. Sacralizado por sua adaptação a uma melodia *maçambiqueira*, um novo texto pode ser incorporado ao ritual como um *canto* do grupo. (PRASS, 2013, p. 230-231, grifos da autora).

A descoberta de gravações antigas de um “mesmo” canto do ponto de vista da melodia, pela parte da pesquisadora, e o confronto dessas gravações com o chefe podem ter contribuído com o resgate de uma qualidade sonora que foi aproveitada pelo veículo textual novo: “Mas o interessante do cantar de São Sebastião é que ele trouxe não só um *texto* antigo (minha primeira percepção), mas uma forma, um ‘sotaque’ dessa ‘voz-memória’ que instaura o passado’ através da sua performance” (VILAS, 2005, p. 194 apud PRASS, 2013, p. 233, grifos da autora).

Portanto, seria necessário aprofundar essa delicada ‘tensão’ nas poéticas da voz, que oscila entre a letra enquanto estrutura e mensagem principal, e a melodia, com os aspectos vocais sonoros específicos de cada contexto musical e performático, geralmente conectado pelo ritmo e métrica da palavra cantada. A antropóloga Ana Cristina Vilas, estudiosa das práticas vocais de uma comunidade quilombola de Goiás, aponta para o fato de que

[...] no canto as palavras não são nada mais do que elementos da música, sem desprezar uma análise semântica, vale a pena ressaltar que, [...] é necessário ouvir o significante soando, compreendendo radicalmente que faz parte constitutivo da esfera do significado”. (VILAS, 2005, p. 193 apud PRASS, 2013, p. 227).



Eis o mistério que leva à importância das poéticas da voz: seria o texto cantado mais importante? Seriam a melodia e o ritmo os fatores significantes, ou seria a forma de entoar com uma qualidade vocal que veio de gerações de africanos na memória encorpada, transmitida oralmente, impregnando um estilo vocal que rejeita uma padronização? O *significante soando* pode ter sido esquecido com o tempo, mas, na história que Prass (2013) relata, ele pode ter sido revitalizado pelo fato de o chefe do congado ter criado uma nova letra e, dessa maneira, contribuído para uma melodia antiga ressoar novamente. Tanto pela literatura dos viajantes durante o período colonial como pelos trabalhos dos folcloristas brasileiros, não encontrei muitas pistas sobre as qualidades vocais dos cantos dos povos negros e mestiços, e quando o consegui, geralmente foi de forma pejorativa, implicando a postura eurocêntrica do observador que tem a musicalidade ocidental como referência:

A consulta literatura dos folcloristas não ajuda muito, nesse caso da voz. Veja-se o que disse Alceu Maynard de Araújo, por exemplo, num texto sobre o jongo em Taubaté, após (surpreendentemente) admitir que “é admirável o senso musical dos jongueiros”: “Quando estão dançando, todos os jongueiros cantam, fazendo coro. E é bem difícil tentar dançar com uma negra de voz esganiçada e estridente, cada vez que ela se aproxima da gente, dói-nos o ouvido.” (1952, p. 206). Câmara Cascudo (1984 [1942]), na mesma época (meados do século XX), descreveu assim a voz do cantador nordestino: “dura, hirta, sem maleabilidade, sem floreios, sem suavidade”. (TRAVASSOS, 2008, p. 17-18).

Elisabeth Travassos documenta ainda a reação de Mário de Andrade ao comentário de Cascudo, por ele (Andrade) ser um dos primeiros etnógrafos a registrar com maior sensibilidade e interesse as tradições populares nordestinas, sem a lente eurocêntrica:



[...] despertou reação imediata de Mário de Andrade, um atento etnógrafo da voz; “Embora ele [Cascudo] conheça dez vezes mais o assunto que eu, não creio que tenha muita razão, pois pude escutar numerosos cantadores no Nordeste e nada percebi de “voz dura, hirta, sem maleabilidade, sem floreios, sem suavidade”, nem várias outras expressões com que o meu amigo potiguar xingou os cantadores em geral”. (ANDRADE, 1993, p. 86 apud TRAVASSOS, 2008, p. 17-18).

Em seguida, a autora conclui com a instigante pergunta:

Como falar dos modos de cantar de repentistas, jogueiros, sambistas? Não são eles componentes do sentido e do sentimento do canto? Até onde é possível avançar na descrição do repente, por exemplo, sem entrar no terreno do estilo vocal para integrá-lo à análise? (TRAVASSOS, 2008, p. 18).

Travassos destaca que pelas noções da musicologia do canto erudito apenas, não se chegaria a nenhum resultado, com as conhecidas categorias melódicas e harmônicas, ou mesmo fisiológicas e anatômicas:

Aplicar suas categorias a outros tipos de canto e vocalização é menos ingênuo do que realmente complicado: seria preciso, a cada passo, fazer a arqueologia das noções, compreender os valores aos quais estão atadas, e só então dotá-las, talvez, de outros significados. Dizer que uma jogueira tem voz de contralto não comunica muita coisa importante sobre sua voz, não obstante cheia de “idiosincrasias sociais”: a prova disso é que, ao tentarmos cantar como ela, beiramos a caricatura. (TRAVASSOS, 2008, p. 19).

A obra de Mário de Andrade tem sido uma das poucas que prezam pela descrição detalhada e carinhosa das tradições musicais



dos povos brasileiros, contribuindo com a valorização destas, em geral menosprezadas e subestimadas por musicologias e estudos literários. Na literatura e história da música brasileira surgem, entre pesquisadores do início do século XX, poucos defensores e estudiosos da cultura e música afro-brasileira, como Carneiro e Querino na Bahia; mais raras ainda são as descrições que analisam detalhes musicais e cênicos específicos, tais como as vocalidades e suas características musicais e sonoras, como, por exemplo, neste relato de Andrade, que deixou uma miniatura maravilhosa de um ritual religioso, não obstante com um sabor de ironia e distanciamento:

[...] o ponto de Ogum ainda traz uma outra característica interessantíssima: é o emprego do princípio *variação*, tal como ele é usado pelos cantadores do Brasil inteiro, principalmente nos cocos de embolada nordestinos. [...] Em nosso povo o processo da variação consiste na repetição da melodia, em mudarlhe dois ou três sons, ou, por causa das acentuações das palavras do texto, em deslocar algum acento. Esse processo, partido evidentemente das falhas de memorização, é hoje praticado sistematicamente. Nas emboladas que variam sobre o refrão, a variação às vezes se apresenta realmente rica. No geral a variação é propositalmente pobre, mudança de poucos sons, deslocação apenas dum acento. Nos congados, moçambiques e sambas são propositalmente dadas com tais glissandos e portamentos, com tão prodigiosa indecisão melódica, que não é possível grafar esses recitativos. Na realidade a impressão que se tem é que existe um tom, exclusivamente virtual, que é impossível por isso determinar com exatidão, sobre o qual os cantadores variam sempre em quartos de tons, desafinações voluntárias, nasalações sonoramente indiscerníveis, arrastados e portamentos de voz. Tudo isso pela sua própria pobreza deixa cantor e ouvinte numa indecisão pasmosa, completamente desnordeado



e tonto: porque esse é realmente o processo de tornar mais forte, mas eficaz o poder hipnótico da música. Ora eu insisto sobre essa qualidade hipnótica procurada pela nossa música popular. Nossa gente em numerosos gêneros e formas de sua música, principalmente rural, cocos, sambas, modas, cururus, etc., busca a embriaguez sonora. A música é utilizada inúmeras vezes pelo nosso povo não apenas na feitiçaria, mas nas suas cantigas profanas, especialmente coreográficos, como um legítimo estupefaciente. (ANDRADE, 1983, p. 42-43).

Andrade aponta para [...] as frases de recitativo entre as danças, são propositalmente dadas com tais *glissandos* e *portamentos*, com tão prodigiosa indecisão melódica que não seria possível *grafar esses recitativos*. O que ele provavelmente queria dizer é que essa seria uma forma específica de cantar e pronunciar os sons que o ouvido afinado pela teoria e pela prática musicais ocidentais não consegue classificar. O autor ainda percebeu “dolorosamente” que essa sonoridade teria como consequência a tontura, a embriaguez e a indecisão “pasmosa e desnorteada”. Percebe-se o desconforto de Andrade como de alguém que não compreende plenamente uma musicalidade que não se desenvolve a partir de um centro tonal e que não busca a resolução tonal, de acordo com as regras da harmonia europeia, assim causando a sensação de indecisão. Ele observa uma preferência popular sobre um canto significativo, que foge da afinação ocidental em tons inteiros e semitons, utilizando “quartos de tons, desafinações, nasalações indiscerníveis”, contribuindo com a “indecisão melódica”; portanto, enxerga nesse canto uma “pobreza musical”. Interpreta o processo da variação (*em mudar-lhe dois ou três sons, ou, por causa das acentuações das palavras*) como *evidentemente das falhas de memorização*, o que poderia ser um equívoco



interpretativo, porque subestima a influência da música e da poesia africanas, que buscam realçar de forma intencional, na palavra cantada, as variações de acento, ritmo, altura, entonação e timbre, como sinal de grande maestria. Embora se saiba do interesse que Andrade tinha pelas músicas populares e de tradição oral, percebe-se a dificuldade do musicólogo de lidar com esse universo sonoro, que testemunha a ancestralidade africana. Ao que parece, ele não consegue desprender-se da sua formação musical e auditiva. Por outro lado, Travassos traz outra fonte, em que revela o interesse de Andrade nas vocalidades nordestinas:

Vejamos agora o que disse Mário de Andrade dos cantadores Chico Antônio e Odilon do Jacaré “tinham vozes inclassificáveis diante da timbração europeia. Não porém como tecido. Tecidos normais. Chico Antônio de tenor, Odilon de barítono, um bocado mais extensas que a demarcação culta. Eram vozes lindas.” (ANDRADE, 1993 [1944, p. 86-87]. “Inclassificáveis diante da timbração europeia” nas classificações que mencionei, há pouco, que ele pensava quando tentava caracterizar as vozes de Chico Antônio e Odilon. Por considerá-las insatisfatórias, fez como a maioria dos leigos: lançou mão das sinestésias e “anafonias” (TAGG, 2005) que estão na base de boa parte das metáforas da voz e falou dos “tons de ouro do sol” na voz de Chico Antônio, do seu timbre “clarinante” e seu “nasal caju”.⁵ É compreensível a insatisfação de Mário com as classificações. A descrição da anatomia

⁵ Refere-se a outra passagem: “A voz de canto [de Chico Antônio] é magnífica, um bocado estragada já por noites inteiras de abusos. Mas nos dias em que Chico Antônio est. ‘de voz’ não é possível a gente imaginar timbre mais agradável. Timbre nosso muito, firme, sensual, acalorado por esse jeito nasal de cantar que é uma constância de todo o povo brasileiro. Apenas Chico Antônio quintessenciou esse jeito nosso de cantar: é um nasal discreto, bem doce e mordente, um nasal caju”. (ANDRADE, 1993 [1929], p. 169 apud TRAVASSOS, 2008, p. 26).



da fonação e dos mecanismos fisiológicos da voz, nos textos de alguns dicionários e tratados de canto europeus e norte-americanos, mal esconde a norma estética subjacente. (TRAVASSOS, 2008, p. 23).

Pelo que foi exposto aqui, percebe-se que as classificações e categorias, e sobretudo os conceitos e concepções estético-musicais – que moldaram, aprimoraram e, de certa forma, enquadraram e aprisionaram a música europeia a partir do barroco, depois de um período de “libertinagem” popular medieval – não são satisfatórias, e ainda: não servem para compreender as vozes da tradição oral como fenômenos sonoros encorpados, social e espiritualmente localizados. A importância dos cantos, timbres e poesias cantados dos povos em seus tempos, assim como sua influência sobre as artes contemporâneas, foi aprofundada pelo medievalista Zumthor (1997), que constrói a ponte entre a poesia oral do período pré-textual e a experimentação de nossa época, quando afirma que o fenômeno da oralidade poética prescinde da linguagem. Cheguei a conclusão de que o encontro com as tradições orais brasileiras devolve o corpo, a alma e as sensações múltiplas às poéticas sonoras que se perderam ao longo da história na música ocidental, que embarcou numa “pureza” musical sem territorialidade e sem corporeidade.

A oralidade aqui conserva a natureza de um processo comunicacional que envolve o corpo e a realiza. As poéticas sonoras, por extensão, carregariam uma fisicalidade em que se encontra a matéria, a carne, o tempo presente, contra o discurso verbal, que possuiria o espiritual, o simbólico, a abstração e a expectativa do tempo futuro. [...] o trabalho de Giovanni Fontana dialoga com esta linha predominante falando de uma poética sinestética na qual “a oralidade não é um fato exclusivamente sonoro: tem vínculos estreitos com qualquer outro tipo de signo



ligado ao dinamismo do corpo” (1990, p. 17). Este é, portanto, um panorama que reforça aquele ponto de vista central que retira do texto a poeticidade e a entrega a uma voz que revigora a integridade dos sentidos e o corpo. (MENEZES, 1997, p. 273).

A “ausência” ou, então, o “aprisionamento” do corpo na música erudita se liberta novamente das categorias estéticas a partir da chamada música contemporânea, que se serve justamente de características “medievais”: os demais conceitos da música contemporânea, referentes às vocalizações, encontram-se como elementos substanciais do grande repertório das tradições orais poético-musicais, detalhadas por Valente (1999, p. 164-165):

- A música contemporânea [...] marca-se também pela criação de novos signos musicais, ruídos e suas mesclas (ruidismos); [...] Dentro desse panorama, os cantos da voz [...] vêm se ampliando de forma bastante difusa [...];
- Introdução do ruído, aqui representado pelos sons anteriormente banidos do universo da arte (arrotos, tosse, gritos) e pela voz mal colocada, isto é, sem impostação tradicional do *bel canto*;
- Rompimento da integridade do texto linguístico, muitas vezes fragmentado, com vistas a uma mera utilização dos elementos fonéticos, sobretudo após a introdução do pontilhismo serial: o rompimento semântico coincidindo, muitas vezes, com uma escritura pontilhista da parte vocal, evitando o fraseado melódico tradicional;
- Eliminação da fronteira entre som vocal e signo linguístico, portador de significação precisa, permitindo à música engendrar gestos como expressão de afetos, subjacentes à expressão vocal;



– Voz extraída de seu uso cotidiano, banal, submetida a um tratamento musical mais complexo, exigindo virtuosidade por parte do executante;

– Inclusão, na música, de expressões vocais não linguísticas (gritos, sussurros, choro, riso, etc.) despojadas de seus valores afetivos e encaradas como expressivas de uma linguagem musical de horizontes mais amplos.

Sobre as inúmeras e criativas expressões vocais, gestuais, mímicas e ruidosas nas tradições orais nordestinas e afro-brasileiras, como no samba de roda, poderia se fazer um registro em audiovisual, porque se trata de um universo criativo em extinção. Essas expressões raramente são ensaiadas e testemunham a espontaneidade, a imersão, a aprovação ou reprovação e o deleite dos sambadores entre si e com as sambadeiras. O sambador Manteiguinha, antigo parceiro do Mestre Quadrado da Ilha de Itaparica/BA, é um bom exemplo, porque recheia o samba com pequenos e sonoros comentários quando o samba está “quente”, acompanhado da indescritível mímica do violeiro Rimum, que, na maioria das vezes calado, fazia um show à parte. Outro sambador era Alumínio, irmão e parceiro de João do Boi, que brilhava com seus comentários, estalos e vocalizes rítmicos, gaiatos e irreverentes que sempre vinham na hora certa para instigar a sambadeira e o público.

As onomatopeias são possivelmente as expressões mais difíceis de transcrever e que traduzem a criatividade do narrador e a sua familiaridade com sons da língua e dos que estão fora dela. São expressões que traduzem subjetivamente o que cada som suscita no indivíduo. A combinação de sons diversos, a princípio sem significados, expressa o que nenhuma palavra da língua poderia expressar porque restaura o gesto e a ação no seu momento



acontecido. O que a transcrição de um texto oral não pode perder de vista é a presença daquele que narra. – É preciso também ouvir os silêncios, tão eloquentes e surpreendentes quanto as palavras. (COSTA; FRANÇA, 2013, p. 117).

Na continuidade dos vocalizes, ruídos vocais e outras expressões sonoras encorpadas e sentidas na roda, como parte dos acontecimentos que compõem a performance e o evento social do samba de roda, sigo para a última seção, na qual aprofundo o fenômeno da chula cantada na travessia transatlântica entre a Europa, a África e o Brasil.

CORPOREIDADE E PERFORMANCE NOS CANTOS DO SAMBA DE RODA

Na cosmovisão africana, todas as expressões das artes musicais e performáticas representam e revelam aspectos da oralidade, mas a palavra falada seria considerada superior e nem todos teriam o dom do seu uso sábio. Essa fala não acontece de forma estática ou impressa, porque a palavra “sempre vai acompanhada do gesto, de atitudes e movimentos corporais adequados, de mímica, dança ou ritmo, de canto ou de flexões de voz. Exige que o corpo acompanhe e reforce a sua vitalidade” (ASÚA ALTUNA, 1993, p. 87). A fala africana como recital, oração, reza, conto e canto épico, poesia declamada e ritmada (na continuidade bastante viva no Brasil no rap/repente) representa muitas formas do pronunciamento literário, do uso consciente e pensado da palavra, levando a mensagem. A sinergia das artes negras se dá a partir das referências filosóficas e espirituais negro-africanas, que consideram como constrangedor se tratar da música e do canto distintamente da dança, visão que contrasta com a perspectiva cartesiana que fora imposta às linguagens



das artes na história cultural centro-europeia. Os cantos, toques e danças, ou seja, as artes musicais e performáticas das matrizes africanas, representam um comportamento estético integrado no sentido do *musicking* (SMALL, 2011) que não se limita à função de “arte”, “espetáculo” e “ritual”, porque faz referência à complexidade da vida social, celebrando alegrias e conquistas, como também sofrimentos, perdas e tristezas, constituindo parte integrante do cotidiano todos elementos que estão presentes no samba de roda na Bahia, assim como nas demais tradições musicais performáticas, como aqui contextualizado no “boi roubado”:

Dessa forma, todas as informações trabalhadas contribuem para o conhecimento da performance como um processo de significação que se relaciona à linguagem, à codificação (o gesto, a entonação) e à enunciação (tempo, espaço, cenário), visto que durante o evento artístico “boi roubado”, o grupo comunica suas mensagens tanto verbalmente quanto pelo gesto, pela expressividade corporal, pela musicalidade e pela cenografia, reconhecidos por sua audiência. (COSTA; FRANÇA, 2013, p. 117).

Edison Carneiro foi um dos primeiros a estudar com seriedade e participação engajada as tradições cênico-musicais afro-brasileiras e se dedicou ao samba de roda, como a outras danças de umbigada por todo Brasil, dando atenção às peculiaridades do canto: “Em geral, o samba de roda se reduz a uma frase de solo e uma frase de coro. Às vezes, o solo é mais rico, pois há uma série de versos tradicionalmente ligados ao samba, mas a variedade do solo depende da iniciativa do cantor”. (CARNEIRO, 1982, p. 60). Ele registrou a ligação estreita entre música e dança no samba de roda, que seria reforçada pela relação positiva estabelecida entre as pessoas que participam do samba:



O canto e a dança adquirem grande riqueza de colorido em sambas mais especiais, em que a improvisação do cantor, a mímica ou o movimento das ancas do dançarino são quase tudo. Estes sambas se realizam, em geral, quando o grupo tem mais unidade, por laços da família ou de amizade, e raramente em festas públicas. (CARNEIRO, 1982, p. 62).

Os antigos cantadores ou gritadores de chula respeitam as características tradicionais de timbre, ritmo e melodia, necessárias para se cantar uma “boa chula”. Mestre Quadrado da Ilha de Itaparica se orgulhava da sua capacidade de cantar as chulas com melodia, entonação e interpretação singelas, que o distinguiam de outros cantadores. Segundo ele, tais cantadores gritariam o samba com pressa, sem dar atenção às sutilezas melódicas e rítmicas. Outra qualidade de um bom cantador de chula seria a memória, que permite ao bom sambador cantar uma noite inteira sem se repetir. Mestre Zeca Afonso, do Samba-Chula Filhos da Pitangueira, afirma que se for um sambador de valor, não se deveria repetir uma chula numa noite de samba: “A gente canta outra chula, porque já cantou duas vezes, aí já não pode cantar mais, nem hora nenhuma mais! Você pode sambar a noite inteira, mas aquela chula que você cantou, não pode cantar duas vezes, aí não é sambador!”⁶

A questão da autoria no samba-chula é, também, relativa, porque um sambador se “apropria” de determinadas chulas de domínio público, caracterizando-as pelo seu jeito específico de cantar os versos ou rimar. Com isso, cada sambador cria uma espécie de “patente” sobre determinadas músicas, sendo muitas vezes imitados por outros sambadores e assim gerando uma genealogia de “autoria” pelas qualidades interpretativas, melódicas e sonoras de

⁶ Depoimento de Zeca Afonso nas gravações do *Cantador de chula*, 2009. Vide Döring (2016).



determinada chula. Pelo fato de que existem poucas gravações históricas que permitam analisar a relação melódica-harmônica entre as chulas e o toque da viola machete, torna-se mais difícil reconstruir a entonação e afinação do canto quando não se utilizavam o cavaquinho e o violão, mais tocados hoje.

As diversas técnicas vocais, sonoridades de timbres empregados, distribuição de quadras e versos entre solo e coro, entre pergunta e resposta, as temáticas das poesias, os diversos cantos de trabalho e pontos religiosos – todos são ingredientes importantes para os sambas na Bahia, não somente os ritmos e os instrumentos e sua técnica. A forma como os cantadores usam e misturam o mixo-lídio e as sétimas e terças neutras e oscilantes entre maiores e menores, em combinação com os sotaques, sutilezas e “deslizes” rítmicos, formavam o repertório específico da arte da vocalização e entonação de cada sambador e gritador de chula do tempo antigo. As formas de se cantar o samba, as pequenas nuances e técnicas vocais quanto ao ritmo do canto, sua melodia, seus timbres e efeitos vocais, como melismas e vibratos na voz, têm sido pouco pesquisadas e registradas, pois existem recursos vocais que são muito apreciados pelos participantes e que somente bons cantadores conseguem utilizar. Durante anos, observei atentamente a técnica vocal e a mímica dos cantadores de chula quando cantavam, sobretudo Gerson Quadrado e João do Boi, que são dois cantadores que canta(va)m de corpo e alma, que pareciam possuídos, incorporando a atitude de um líder e sambador por completo.

Mestre Quadrado entoava de um jeito encorpado e médio-grave com registros mais agudos, e percebi um tremer constante em sua garganta e sua boca, além do uso dos corpos de ressonância das cavidades na altura e nas regiões laterais do nariz. João do Boi também usa as ressonâncias das cavidades do rosto, mas se serve de mais força da garganta, “no gogó”, como ele chama, e



mais timbres de rouquidão, que fazem com que a região da garganta não esteja somente em constante tremor, mas com uma veia enorme que cresce visivelmente quando ele “grita” a chula. Ele aciona registros sonoros mais suaves e melódicos quando canta um reis de entrada, por exemplo, com uma voz “meio *blues*”, que leva muitas pessoas a se emocionarem pela expressividade melancólica. Esses timbres de voz que lembram o canto do *blues*, diferentes do padrão estético da música popular, remetem ao surgimento da chula no contexto de trabalho, desde os tempos da escravidão segundo Mestre Nelito: “A gente trabalhava em parelha, duas pessoas. Cada um pegava uma leira de 30 metros e aí começava a cantar pra descontrair. Um fazia a primeira voz e outro fazia a segunda e tinha o improviso”.⁷ Ele se refere à lavoura da cana, na qual os homens se formavam naturalmente em duplas, cantando repertórios de versos utilizados nas rezas, no bumba meu boi, nos reisados e nas festas de caboclo. Tanto pelo repertório como pela qualidade vocal, pelas entonações e pelos contornos melódicos, é importante aprofundar a pesquisa sobre as relações das cantigas de reis e das rezas com os sambas em cada região, até porque os mestres sambadores eram responsáveis pelas rezas em diversas ocasiões.

No livro *Cantador de chula: o samba antigo do Recôncavo Baiano* (DÖRING, 2016), aprofundo a interessante relação entre as chulas galego-portuguesas e as chulas baianas. Os elementos das culturas populares são polissêmicos, sendo que o uso das palavras vai mudando no tempo e espaço e não se interessa pelo emprego histórico-científico dos termos, o que na Europa não tem sido diferente do Brasil, como se pode ver pelos seguintes trechos do musicólogo Mário de Sampayo Ribeiro (1958 apud LIMA, 1962, p. 19-21):

⁷ Depoimento de Mestre Nelito recolhido em 2002, vide Döring (2016).



[...] de que não faço a menor ideia do que possa ter sido ou no que haja consistido a primitiva “chula” [...] Ora, de quanto tenho observado e visto, antolha-se-me verossímil que no princípio, “chula” designaria apenas um conjunto musical não itinerante, por oposição à “ronda” que, como o nome indica, se deslocava. A constituição instrumental seria sensivelmente a mesma que a da “ronda”, mas ao passo que nesta predominaria a percussão (estrondo) na “chula”, o cadenciar era muito amortecido, pois estava principalmente a cargo dos acordes rasgados das violas e violões. [...] De aí as violas “chuleiras”, de corda de arame, em que os tocadores [...] tocavam “a lo barbeiro”. E as violas eram “chuleiras” porque próprias da “chula” (conjunto instrumental) a que o zangarrear de seus acordes imprimia carácter. Com o rolar dos tempos ter-se-ia passado a chamar “chulas” às músicas tocadas pelos conjuntos musicais assim denominados. E depois, como sempre, veio a confusão, filha do livre arbítrio.

O autor, embora cheio de dúvidas sobre o que seria exatamente a chula, fornece dados importantes que se aproximam à característica da chula brasileira, que é tocada com violas e violões num ritmo amortecido pela característica sonora dos acordes rasgados. As violas eram *chuleiras* e o *zangarrear de seus acordes imprimia carácter*, esboçando descrições para qualidades musicais que lembram ao samba-chula da Bahia – pelo menos na qualidade do conjunto musical, porque o canto não é comentado. O autor retoma o tema das metamorfoses musicais nas tradições orais e descreve as mudanças no canto, inicialmente como reza, nos Ranchos de Janeiro, que lembram os ternos de reis na Bahia.

Mais tarde a “chula” (conjunto instrumental) deve ter passado a acompanhar os ranchos ou magotes. [...] De porta em porta, os devotos do Menino



Deus, após terem cantado os villancicos [...], pediam para si qualquer mimo, que os retemperasse da caminhada. E então a “chula” tocava e uma voz se erguia “apregoando” (não cantando) bem alto (por vezes em esganiçado falsete) para saudar o dono da casa [...] A tais coplas, que nada tinham a ver com os villancicos, se começou a dar o nome de “chulas”. [...] De quanto tenho visto, parece-me lícito inferir que na margem norte do rio Douro as “chulas” [...] devem ter tido tal difusão que, em seu redor, gravitaram ou se desenvolveram, novos usos e práticas, passando [...] o nome do conjunto instrumental a designar tudo, inclusive a metamorfose em dança que se me afigura intimamente ligada a certas fainas agrícolas [...] Do versejar dos mais ou menos improvisados “reiseiros” passou-se para as desgarradas ou cantos ao desafio utilizados, para manter os pisdadores despertos, sincronizar-lhes os movimentos e estimular-lhes a gana. (RIBEIRO, 1958 apud LIMA, 1962, p. 22-24).

A trajetória da chula caminha pelos reisados e pelas rezas, aos poucos se transformando em uma dança popular que teria nascido no cenário das tarefas agrícolas, por exemplo, a vindima. Isso faz sentido quando vemos a pisada forte e ritmada da dança da chula, na maioria das vezes realizada pelos homens, o que corresponde à dança da chula no Brasil, em terras gaúchas, onde até hoje é uma tradição masculina. Lima, no entanto, destaca a chula na qualidade de canto popular, e confirma a localidade do Douro e Minho como o berço da chula: “Não há ninguém de entre Douro e Minho que não tenha ouvido cantar ao desafio dezenas e dezenas de quadras populares. Cantadores e cantadeiras afamados immortalizaram esta espécie de folclore musical”. (LIMA, 1962, p. 31-32). Lima analisa várias modalidades de chulas portuguesas que têm nomes diferentes de acordo com a região e a localidade, bem como suas formas



características de tocar e dançar. Aparentemente, o conjunto dos instrumentos, dos ritmos e das danças pouco tem a ver com o samba-chula do Recôncavo. Porém, encontram-se semelhanças nas circunstâncias, porque as chulas estiveram ligadas às festas para santos padroeiros, reisados, entre outros, como no Brasil. Conhecedor da região norte de Portugal, que divide sua história e cultura popular com a Galícia, Lima adere à visão de que a chula e sua performance sejam provenientes da música galega, e ainda rejeita a conotação pejorativa que lhe é atribuída:

A chula [...] é um estribilho coreográfico que se ajeita a cantar ao desafio, porque o seu andamento permite relentar a cadência de passos. Duas razões tinha eu para julgar que seja originariamente uma dança galega: a sua relativa morosidade e o seu próprio título. Não estou de acordo com os nossos dicionaristas que admitem uma substantivação do epíteto chulo, no sentido indecente, grosseiro e jocoso. Esta dança não tem nada disso. (LIMA, 1962, p. 53).

O desafio parece ser uma das características do canto da chula, que se alterna com as passagens instrumentais mais repicadas, quando os pares se colocam em fileiras para dançar: “a vivacidade coreográfica do norte apenas esmorece algum tanto na *chula* [...] é por isso que às vezes se intercalam nos seus primeiros compassos os afamados desafios de que, mercê da brandura do ritmo, ninguém perde a palavra.” (LIMA, 1962, p. 52). As palavras “morosidade”, “esmorece” e “brandura” indicam que o ritmo e o conjunto instrumental estejam em sintonia com o momento do desafio cantado, que parece ser o ponto alto da dança e que combina com o timbre da viola: “Diz-se ‘viola chuleira’ para significar o zomzom monótono deste instrumento quando se limita a acompanhar o canto”. (LIMA, 1962, p. 53).



Lima (1962) rastreou os caminhos da chula no Brasil, onde tomaram diferentes rumos nos interiores do Rio Grande do Sul, no Rio de Janeiro e na Bahia, em que os folcloristas confirmam a influência da música negra sobre a chula e constroem a ponte entre a chula portuguesa e o samba africano, que teria se dado pelos cortejos de Reis – “Na Baía, a chula é um termo genérico para as toadas alegres e vivas e se canta como refrão, em ternos e ranchos de Reis” (LIMA, 1962, p. 71) –, apreciados dos dois lados do Atlântico, sendo incorporados pela população negra no Brasil, e aponta a sua evolução para o samba africanizado:

Morales de los Rios (filho) nos dá a seguinte coreografia da chula: “chula, dança singular, uma vez que o único dançarino que a executava tirava aquele que o devia substituir no acto coreográfico, e assim, cada qual procedia, sucessivamente, da mesma maneira, até que, chegada a vez do tocador, terminava a diversão”. A chula, vinda do lundu, como este evoluiu de dança para canção solista, na forma de um sambinha em frase regular e repetido por duas vezes. É a forma das chulas tradicionais dos cortejos de Reis. A melodia é viva e langorosa, com pouco valor, o ritmo perfeitamente negro, cadenciado, servindo para dançar, como derivação do lundu. (LIMA, 1962, p. 71).

A trajetória da chula, como conceito e gênero polissêmico que inclui grandes variedades de cânticos, desafios, sonoridades, coreografias e passagens instrumentais em alguns tempos e espaços recortados aqui, revela a complexidade para os estudos vocais e musicológicos que fogem de longe, meras transcrições musicais encaixadas no pentagrama e na escrita e concepção harmônica da cultura musical ocidental. O desafio ainda aumenta, quando nos darmos conta das metamorfoses e interpretações e dos acréscimos cênico-poético-musicais na travessia transatlântica entre povos, culturas e situações diferentes.



REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. São Paulo: INL; Fundação Pró-Memória, 1984.

ASÚA ALTUNA, Ruiz de. *Cultura tradicional banto*. 2. ed. Luanda: Secretaria do Arquidiocesano de Pastoral, 1993.

AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (Org.). *Cocos, alegria e devoção*. Natal: EDUFRN, 2000.

BÂ, Hampaté A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. *História Geral da África: metodologia e pré-história da África*. São Paulo: Unesco, 1982. v. 1.

CARNEIRO, Edison. *Folgedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Conquista, 1982.

COSTA, Edil Silva; FRANÇA, Daiane de Araújo. Por uma cartografia das poéticas da voz na Bahia: métodos de registro e interpretação. *A Cor das Letras*, Feira de Santana, n. 14, p. 109-125, 2013.

DÖRING, Katharina. *Cantador de chula: o samba antigo do Recôncavo Baiano*. Salvador: Pinauna, 2016.

FERREIRA, Jerusa Pires. O universo conceitual de Paul Zumthor no Brasil. *Revista do IEB*, São Paulo, n. 45, p. 141-152, 2007.

LIMA, Fernando de Castro Pires de. *Chula: a verdadeira canção nacional*. Lisboa: Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, 1962.



LOMAX, Alan. *Cantometrics: an approach to the anthropology of music*. Berkeley: University of California, 1976.

LUCAS, Glauro. *Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

MENEZES, Philadelpho. A oralidade no experimentalismo poético brasileiro. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *Arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora da Unesp, 1997. p. 272-281.

MERRIAM, Alan Parkhurst. *Ethnomusicology of the Flathead Indians*. New Brunswick: Transaction, 2011.

PELINSKI, Ramon. *Invitación a la etnomusicología*. Madrid: Akal, 2000.

PINTO, Tiago de Oliveira. Ruídos, timbres, *escalas e ritmos*: sobre o estudo da música brasileira e do som tradicional. *Revista USP*, São Paulo, n. 77, p. 98-111, 2008.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, n. 1, v. 44, p. 221-286, 2001.

PRASS, Luciana. *Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa: musicalidades quilombolas do Sul do Brasil*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

PROUTSKOVA, Polina et al. Formalising cross-cultural vocal production. In: INTERNATIONAL WORKSHOP ON FOLK MUSIC ANALYSIS, 6., 2016, Dublin. *Proceedings...* Dublin: DIT, 2016.

SAMPAIO, Neide Freitas (Org.). *Vissungos: cantos afrodescendentes em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2009.



SANTOS, Eurides de Souza. *A música de Canudos*. Salvador: Fundação Cultural do Estado; EGBA, 1998.

SAVAGE, Patrick et al. CantoCore: a new cross-cultural song classification scheme. *Analytical Approaches to World Music*, [S.l], n. 2.1, p. 87-137, 2012.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University, 1987.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 2011.

TRAVASSOS, Elisabeth. Um objeto fugidio: voz e musicologias. *Música em Perspectiva*, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 14-42, 2008.

VALENTE, Heloisa A. Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

AS IDENTIDADES RIBEIRINHAS E SEUS ALINHAVOS EM NARRATIVAS E NA POESIA ORAL DAS MARGENS DO VELHO CHICO

Nerivaldo Alves Araújo

Caro leitor, inicialmente, convido-lhe à leitura da quadra que segue:

No Rio São Francisco
Tem duas coisinhas belas
Cabeça de curimatá
Beijinho de moça donzela

Não! No rio São Francisco não tem somente duas coisinhas belas, como retrata essa cantiga do grupo de samba de roda “É na Pisada Ê”, das margens do Velho Chico na cidade de Xique-Xique, Bahia. Além da “cabeça de curimatá” e do “beijinho de moça donzela”, há toda a beleza das narrativas e da poesia oral do samba de roda das margens do Velho Chico, que retratam um conjunto plural de gostos, símbolos, representações, fazeres, ideologias, crenças e opiniões.

Antes de dar início às nossas reflexões, convém afirmar que este texto é oriundo de comunicação proferida no IV Seminário



Brasileiro de Poéticas Oraís, realizado no *campus* II da Universidade do Estado da Bahia (Uneb) em Alagoinhas, no mês de abril de 2017. Contém reflexões acerca das identidades ribeirinhas, reflexões essas construídas a partir de minhas pesquisas sobre narrativas e poéticas oraís das margens do Velho Chico, desenvolvidas durante o mestrado e o meu processo de doutoramento. Assim, algumas considerações, reflexões e análises advindas desta pesquisa, como também algumas cantigas e trechos de narrativas apresentados aqui, poderão aparecer compondo recortes de algumas outras publicações.

Hall (2000), em suas considerações acerca das identidades culturais dos indivíduos, aponta para a forma como estas se estabelecem a partir da interação do indivíduo com o outro, com o meio e suas influências. Sendo assim, os povos das margens do Velho Chico, na região de Xique-Xique, Bahia, trazem nas diversas manifestações de sua cultura identidades diversas, que se encontram na forma de alinhavos, isto é, são provisórias e moventes.

As redes identitárias dos povos da região são tecidas sob a forma de alinhavo,¹ compondo uma trama que envolve uma série de elementos e influências, pois essas identidades não são fixas, estáveis, mas se constroem de modo provisório, numa tecedura peregrina, como também é o movimento das próprias águas do rio, no qual pescadeiras e pescadores jogam as suas redes na labuta diária da pesca. Redes que são tecidas por elas e eles, enquanto contam as suas histórias e cantam a sua poesia:

¹ Alinhavo é uma espécie de cosimento provisório. Alinhavar, de acordo com o *Michaelis: moderno dicionário da língua portuguesa*, significa uma forma de costurar com pontos largos, de modo temporário, como se traçando os lineamentos gerais, certo tipo de esboço, de preparo (WEISZFLOG, 2009). No texto, tal verbo sofre uma alteração para “linhavar”, devido ao modo em que aparece pronunciado nas cantigas (linhava), originando, ainda, outra forma verbal encontrada aqui: “linhavando”.



Ô linha, linhava ô
Eu também sei linhar, ô linhava
Ô linha, linhava ô
Eu também sei linhar, ô linhava

Na tecedura das identidades, há influência de diversos fatores e objetivos que acabam agindo num processo constante de construção. As identidades dos ribeirinhos trazem a marca da pluralidade e da diversidade, uma vez que são construídas a partir de uma trama feita com os principais vieses étnicos formadores da cultura brasileira: indígena, português e africano.

A memória cultural dos povos ribeirinhos tem, nessa confluência étnico-racial, sua força e riqueza, embora a visão etnocêntrica da cultura hegemônica considere isso como impureza e falta de originalidade, motivo utilizado para relegar suas práticas culturais a um patamar inferior.

Dentre as práticas culturais das margens do Velho Chico, as que trazem a marca da afrodescendência se destacam, pois no processo de povoamento da área a presença do negro e de sua cultura foi bastante considerável. A colonização da região teve início com a construção, ao longo do rio, de currais a cada 20 léguas, aproximadamente, deixando ainda, em cada local desse, um casal de negros escravizados, alguns novilhos e equinos. Por volta de 1649, tendo começado pela foz do rio, o coronel Francisco Garcia d'Ávila e seus homens chegaram à região da Ilha do Miradouro, município de Xique-Xique, atualmente. Diante disso, torna-se necessário ressaltar, desde já, que esse modo de colonização – com a utilização de fazendas e de mão de obra escrava – veio a contribuir para a forte presença, na região, da cultura afrodescendente, com suas marcas étnico-raciais.



Segundo Neves (2009), a presença da população negra e de sua cultura em todo o São Francisco é bastante remota e, desde o início da colonização de suas margens, os negros sempre acabavam ocupando uma posição de subalternidade dentro da estrutura social, mesmo depois da abolição da escravidão oficial, uma vez que continuaram, em troca de escassa remuneração, a se empregar na lavoura e em pequenos ofícios urbanos.

Nas manifestações da tradição popular, as marcas da afro-descendência contribuem para seu desprestígio diante de uma elite socioeconômica e cultural, de mentes colonizadas e visão afropessimista, reafirmada pelo discurso do “branqueamento”² (FANON, 2008). Tal fato é estimulado por parcelas da sociedade por intermédio da mídia e da literatura, que, mesmo diante de políticas governamentais de igualdade e outras ações sociais desse porte, ainda costumam, em muitos casos, associar a imagem do negro e da sua cultura a estereótipos negativos, reforçando o preconceito criado no Brasil desde a época da colonização.

Essa situação tem revelado, em inúmeras circunstâncias, a consolidação de uma imagem negativa sobre o negro, o que lhe conduz, muitas vezes, à negação de sua própria identidade negra. Isso, conforme Fanon (2008), resulta da opressão do colonizador sobre o colonizado, do branco sobre o negro, o qual, muitas vezes, chega a vestir a máscara branca para poder existir dentro desse contexto. É o que o próprio autor aponta como um processo de colonização mental, pelo qual todos nós passamos, sendo brancos ou negros, consolidando-se numa forma de escravidão mental do sujeito negro diante das pressões sociais.

² Expressão utilizada por Frantz Fanon (2008) quando se refere ao desmerecimento de todos os aspectos referentes ao negro e à sua cultura em relação ao branco. Ver sua obra *Pele negra, máscaras brancas*.



Dessa maneira, sabe-se que, conforme destacam Serrano e Waldman (2010, p. 12), tal realidade, em muitos casos, se aplica:

Aos segmentos da população brasileira de origem africana que, desde os primórdios da colonização, com o concurso da discriminação racial, tiveram as suas práticas ancestrais abafadas, marginalizadas e/ou deturpadas, comprometendo, assim, a sua inserção plena no processo social brasileiro mais amplo.

Ainda segundo Serrano e Waldman (2010), a estereotipia negativa sobre a África e seus povos é chamada de afropessimismo, considerado como estratégia que opera com generalizações, preconceitos e falsas concepções, com o intuito de confirmar a submissão do continente, alegando que este seria incapaz de gerir seu próprio destino. Esse afropessimismo apresenta uma coleção de imagens negativas sobre a África, como fruto de um vetor ideológico de uma Europa que ambicionava subjugar-la, arrogando-se o papel de dominante.

Desse modo, mesmo não sendo composta de traços exclusivamente afrodescendentes, a cultura popular ribeirinha xiquexiquense tende a sofrer um processo de marginalização. Talvez por isso, muitas vezes, é possível notar em certos discursos e determinadas práticas comportamentais de cidadãos da comunidade ribeirinha – os quais, sem perceber, acabam reforçando essa ideologia do afropessimismo, por terem uma mente colonizada – elementos e atitudes que acabam desmerecendo e desqualificando seu fenótipo, sua tradição, sua religião e seus valores. Isso ocorre porque:

O africano escravizado, com sua estranheza e diferença, era tanto mais aceito quanto mais negava e se distanciava de seus ritos e de sua cultura. Só na negação de si mesmo, ele podia ser reconhecido como gente, como pessoa, como humano. (GÓIS, 2008, p. 87).



Tal atitude se justifica, pois, desde que aqui chegou, durante a colonização, o negro teve de aprender a conviver com situações desfavoráveis à sua cultura, religião e, até mesmo, à própria sobrevivência. O sistema social vem contribuindo, até os dias de hoje, com o processo de exclusão dos negros, causando, assim, desumanas condições de vida desses sujeitos. Por isso, na tentativa de não sofrer as consequências desfavoráveis dentro da sociedade, muitos afrodescendentes costumavam – e alguns ainda continuam – negar sua cultura e sua tradição, ou mesmo desmerecê-las, como se pode observar na fala e na conduta dos ribeirinhos, mesmo que isso ocorra sem que percebam, como também ocorre nas narrativas sobre o Negro d'Água e a Mãe d'Água, nas quais essas marcas depreciativas ainda permanecem nas suas falas.

Muitas vezes, os valores negativos sobre o negro são repassados e incorporados dentro de um grupo social, causando o desenvolvimento de uma identidade que inclui valores estigmatizados, como se pode comprovar na fala de uma moradora do Mocambo dos Ventos, em um recorte de sua narrativa sobre o Negro d'Água: “A moça era bonitona, cabelão bom, né? Ele só gostava de mulher bonita, de gente feia não, ele é negro preto e não gosta de preto não. A moça era morena, bonita do cabelão na cintura” (Entrevistada 1, 2009, informação verbal). Na sequência, a versão completa da fala da moradora sobre o Negro d'Água:

Tem gente que já viu ele lá no Brejo, a cabecinha dele é assim redonda [explicando com as mãos o formato da cabeça], mas não tem um fio de cabelo. Ele é pequeno assim. Diz que se a gente pedisse peixe a ele, ele dava. Os velhos de primeiro dizia que se fosse pescar e jogasse um pedacinho de fumo assim dentro d'água, você tomava pauta³ com ele e ganhava peixe. Eu nunca conheci ninguém que viu ele, agora diz que uma mulher foi tomar banho e passaram a mão nela. Ela

³ Significa fazer amizade, conquistar.



saiu daqui e foi morar em Xique-Xique. Vejo dizer que era ele [o Nego d'Água]. Era num fundão que tinha ali. A moça era bonita, cabelão bom, né? Ele só gostava de mulher bonita, de gente feia não, ele é negro preto e não gosta de preto não. A moça era morena, bonita do cabelão na cintura. (Entrevistada 1, 2009, informação verbal).

A própria senhora narradora é negra, de cabelos crespos e, em seu depoimento, como se observa, reproduz o discurso desmerecedor e desqualificante quanto às características físicas do negro. Fica claro, em seu discurso, mesmo ela sendo negra, que mulher bonita é aquela que tem cabelo liso (cabelo bom), já que cabelo crespo, para ela, por influência da ideologia afropessimista, é cabelo ruim. Para a entrevistada, ser bonita significava aproximar-se do fenótipo branco. Outro discurso comum que denota esse desmerecimento é quando afirma que o Nego d'Água “é negro preto, mas não gosta de preto não”. Como se sabe, era comum e, em muitas circunstâncias ainda ocorre, o fato de o negro, quando possível, procurar casar-se com um branco, com o objetivo do branqueamento, da aceitação social e de afastar-se do preconceito.

O discurso oriundo da cultura do branco europeu é reproduzido na narrativa e, sem que a narradora se dê conta, há uma consolidação de valores que desfavorecem a cultura e os povos afrodescendentes, quando em sua fala afirma que o personagem é um negro, mas que não gosta de negro, de gente feia, só gosta de gente bonita. Nesse caso, a ideologia do branqueamento encontra-se implícita, pois a expressão reflete a necessidade de se limpar o sangue por meio do casamento com pessoas mais brancas, uma prática comum. O discurso racista se estabelece e se referencia pelo próprio negro no momento em que ele é apresentado como “gente feia” e o branco, como “gente bonita”. Os estereótipos e preconceitos circulam dentro da narrativa sem que a narradora, afrodescendente, perceba e questione tais marcas.



E, de alguma forma, eles incorporam-se à violência explícita contra a população de afrodescendentes, pelo uso de termos pejorativos, de brincadeiras usadas aparentemente sem maldade ou da rejeição explícita a traços do corpo negro. (FONSECA, 2006, p. 35).

No discurso da narradora, fica estabelecida a pessoa negra como feia e a branca como bonita, considerando ainda o cabelo do branco como bom e o do negro como ruim. Esses traços, que continuam a dar legitimidade a essa desvalorização do afrodescendente em relação à cor da pele e ao tipo de cabelo, ainda estão enraizados entre nós e têm sua origem numa sociedade escravocrata, constituída de senhores brancos e de escravos negros. Fica comprovada assim, a deformação das qualidades do negro que foi implantada pelo colonizador europeu e que dificulta a valorização e o reconhecimento da identidade afrodescendente por toda a sociedade, até por si mesmo.

É possível perceber nas narrativas orais e nas cantigas do samba de roda desses povos a reprodução de valores e de normas de conduta que se pautam em princípios religiosos, os quais constituem os elos da corrente etnocêntrica que até os dias de hoje ainda contribuem para a colonização mental, impregnando a sociedade de valores machistas, racistas, misóginos e homofóbicos dentro de um regime patriarcal, elitista e branco.

Isso também pode ser comprovado em cantigas do samba de roda do grupo “É na Pisada Ê”. Em aspectos relacionados ao seu papel e à sua função social, ao seu trabalho e comportamento, as mulheres ribeirinhas ainda ocupam um lugar ratificado pelas marcas da subalternidade.

Isto se deve às próprias práticas e à organização da sociedade burguesa capitalista. Primeiro, através da



divisão sexual do trabalho, delimitando o espaço em que o homem e a mulher deveriam atuar; segundo, através das instituições que sustentavam e alimentavam a sociedade e que modelavam os seus papéis. (ALVES, 2005, p. 124).

Nas quadras a seguir, está clara essa delimitação dos papéis femininos e o controle de suas ações, na maioria dos casos, pelo próprio marido, pelo pai ou pelo irmão, como se pode observar:

1

Ô pega a cadeira
E assenta mulher
A mulher que não assenta
Que diabo quer em pé?

2

Ô barre a casa mulher
Eu não sei não
Ô barre a casa mulher
Eu não sei não

A autoridade conferida ao homem em relação ao sexo feminino encontra-se representada pela presença de um eu lírico que ordena a mulher a se sentar, a ficar quieta. Demonstra-se, então, uma ideologia de superioridade do homem em relação à mulher, a qual, nesse discurso, deve prestar-lhe obediência. Intrinsecamente, a ideologia reproduzida é a de que a mulher ideal deveria submeter-se ao companheiro e fazer o possível para vê-lo satisfeito.

Na segunda cantiga, provavelmente uma voz masculina lhe ordena que varra a casa, que cumpra com os seus afazeres domésticos.



Ela aparece, então, como subalterna, sendo comandada, tendo de cumprir as determinações. “Varrer a casa” assume o lugar de várias outras atividades domésticas que ela tem de realizar, já que, em sua lida diária, estas não são poucas.

As cantigas trazem a representação da identidade de uma mulher como serva do marido, uma visão bem próxima dos preceitos cristãos registrados de maneira prescritiva em seu livro sagrado, a *Bíblia*. Nessa visão patriarcal estabelecida, exige-se que a mulher tenha um comportamento exemplar, estando sempre quieta, com gestos e risos comedidos, sem muito se fazer notar, sem chamar atenção.

Como forma de demonstrar sua insatisfação, a mulher afirma não saber varrer, o que pode até não ser verdade, mas é uma forma de se negar às ordens, de mostrar, também, que não tem a obrigação de saber fazer todas as atividades laborais destinadas a ela. Isso significa ir de encontro ao estereótipo da mulher prendada, que deve saber executar, com esmero, todas as atividades que lhe competem. Em momentos como esse, a poesia dá certa voz à mulher.

Contudo, em linhas gerais, essa mulher acaba sendo silenciada quando ousa querer sobressair-se, rebelar-se. Isso se comprova nos versos “A mulher que não assenta / Que diabo quer em pé”. A palavra imperativa “assentar”, além do sentido literal de sentar, assume a conotação de silenciar, coibir uma série de situações por que passa a mulher em seu cotidiano, como as vontades e os desejos reprimidos, a negação da liberdade no espaço público e a imposição dos afazeres domésticos, entre outras.

O silenciamento da voz feminina no decorrer da história é destacado por Paixão (1991), bem como outros autores que discutem a temática do papel social da mulher. Segundo a autora, a voz que sempre se sobressaía era a do homem, aquele que sempre falou sobre a mulher, que imprimia, em seu discurso, uma ideologia machista. O homem, durante muito tempo, ocupou o lugar de



sujeito do discurso, falando pela mulher, o que o levou a ocupar o lugar de dominação sobre sua voz.

Embora se saiba que nos últimos tempos tenha havido uma desconstrução desse paradigma e que as mulheres, cada vez mais, tornam-se donas de suas vozes, ainda se tem consciência de que essa ideologia de subalternidade feminina permanece enraizada em muitas culturas, emergindo, em vários casos, em manifestações poético-literárias.

Até hoje isso vem ocorrendo em nossa sociedade, devido a um processo de colonização mental implantado pelo eurocentrismo patriarcal e cristão há séculos. Assim como nas narrativas em que o próprio negro infere desmerecimento e preconceitos sobre si e suas práticas culturais e religiosas, também na poética oral, muitas vezes as próprias sambadeiras acabam reproduzindo em suas cantigas e performances esse discurso opressor de inferiorização feminina, em que a mulher aparece estigmatizada por uma ideologia machista.

Essas manifestações poético-narrativas nos permitem refletir sobre a necessidade da (des)tecedura dessas marcas que se enredam na cultura desses povos, sendo que, em casos como os das referidas cantigas, essas sambadeiras seguem o seu ritmo dentro desse universo que desmerece e subalterniza, muitas vezes (des)alinhavando identidades já estabelecidas e alinhavando novas. O mesmo ocorre nas narrativas, com as quais é necessário que seja feito um trabalho de reflexão sobre valores, costumes, ideologias e outros aspectos negativos que impregnam os discursos dessas narradoras e desses narradores.

São muitas as circunstâncias no cotidiano desses povos ribeirinhos em que as marcas do afropessimismo e da ideologia do branqueamento contribuem para a tecedura das suas identidades. Porém, como essas identidades são tecidas de modo provisório pela mobilidade que têm, conforme já tratado aqui – e como apontam alguns teóricos, dentre eles Stuart Hall (2000) –, faz-se necessário



um investimento em estratégias de (des)alinhavo dessas identidades para que possam ser costuradas com mais liberdade e despreendimento dos elementos subalternizantes, tratados aqui por meios dos exemplos trazidos.

Portanto, pode-se concluir que ainda há muito alinhavo a ser desfeito, novas costuras a serem tecidas, mesmo que ainda sejam provisórias. O processo de colonização mental implantado em nossa sociedade foi muito bem alicerçado e seus valores e práticas ainda se encontram enraizados em muitas mentes por aí, inclusive em várias que são contrárias ao racismo e a todas as outras formas de discriminação. Sem perceber, muitos acabam agindo de modo preconceituoso, silenciador e negando a si mesmos, não se reconhecendo como vítimas que, em muitos casos, sofrem as consequências desses atos de violência cultural. Porém, é possível notar que essas marcas identitárias desfavoráveis são moventes, líquidas, provisórias, e que essa realidade pode ser transformada a partir de estratégias de conscientização e reconhecimento cultural proporcionadas pela educação escolar e outros segmentos sociais.

As identidades culturais dos povos das margens do Velho Chico, por não possuírem uma costura fixa, podem muito bem ser (des)alinhavadas, (re)costuradas numa trama perene capaz de fortalecer esses povos e sua cultura, de fazê-la navegar, portanto, em outro sentido: das margens rumo ao centro do reconhecimento e à sua valorização e respeito.

REFERÊNCIAS

ALVES, Ívia. Imagens e representações da mulher na literatura. In: ALVES, Ívia (Org.). *Interface: ensaios críticos sobre escritoras*. Ilhéus: Editus, 2005. p. 121-140.



FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura negra, literatura afro-brasileira: como responder à polêmica. In: SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré (Org.). *Literatura afro-brasileira*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2006. p. 11-38.

GÓIS, Aurino José. O diálogo inter-religioso entre o cristianismo e as tradições afro-brasileiras. In: AMÂNCIO, Maria da Costa (Org.). *África-Brasil-África: matrizes, heranças e diálogos contemporâneos*. Belo Horizonte: Editora da PUC-Minas; Nandyala, 2008. p. 86-97.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

NEVES, Zanon. *Rio São Francisco: história, navegação e cultura*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2009.

PAIXÃO, Sylvia. *A fala a menos: a repressão do desejo na poesia feminina*. Rio de Janeiro: Numen, 1991.

SERRANO, Carlos; WALDMAN, Maurício. *Memória d'África: a temática africana em sala de aula*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

WEISZFLOG, Walter (Ed.). *Michaelis: moderno dicionário da língua portuguesa*. Coordenadora: Rosana Trevisan 1998-2009. São Paulo: Melhoramentos, 2009. Disponível em: <<http://bit.ly/2mpX01z>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

GÊNEROS DA LITERATURA POPULAR: NA ENCRUZILHADA DOS MÉTODOS

Alvanita Almeida Santos

Ao pensar na proposta deste texto, dirigi o foco para alguns problemas que temos enfrentado – creio que, pelo menos, a maioria dos pesquisadores que lidam com as poéticas orais. Ao ouvir a conferência de abertura do IV Seminário Brasileiro de Poéticas Oraís,¹ com a prof^a. Berenice Granados Vázquez (Universidad Nacional Autónoma de México), observei que se trata de inquietações semelhantes. A direção desse texto, em que pretendo refletir sobre os métodos, vai, portanto, ao encontro de um aspecto que faz parte da preocupação de muitos: as formas de abordagem e os métodos de análise das produções poéticas orais.

Assim, tomo como ponto de partida uma problematização dos conceitos de “literatura”, “popular”, “oralidade”, “gêneros literários” e “gêneros populares”. Afirmo, ainda uma vez, porque poderíamos supor que tais conceitos já teriam sido resolvidos e as questões já estariam superadas. No entanto, no percurso de pesquisa e discussão nos grupos, continuamos a precisar esclarecer perguntas que se repetem: “Se o termo literatura tem origem em

¹ IV Seminário Brasileiro de Poéticas Oraís, ocorrido de 26 a 28 de abril no *campus* II da Universidade do Estado da Bahia (Uneb) na cidade de Alagoinhas/BA.



littera, letra, como podemos falar em ‘literatura oral?’; “Falar em literatura popular, com o adjetivo, não acaba reforçando o lugar ‘à margem’ dessas produções?”; “Como analisar textos orais se dizemos que, fora do contexto de produção, muitos elementos significativos perdem-se de maneira irrecuperável?”; “O registro, mesmo por meio dos vídeos, que recuperam muito da performance de intérprete, não acaba por limitar a apreensão do texto oral em todos os seus aspectos (som, imagem, cenário, contexto etc.)?”.

Essas perguntas que surgem entre os estudantes de disciplinas relacionadas com literatura popular e oralidade, bem como entre espectadores em eventos nos quais apresentamos temas relativos a tais produções, mostram que nem tudo está bem esclarecido.

Só para um posicionamento a respeito, em tempos de fluidez, costume levantar os conceitos e sentidos subjacentes à terminologia, problematizando-os como construções e procurando mostrar que esses conceitos e sentidos modificam-se conforme o envolvimento dos sujeitos sociais com as situações de produção. Portanto, assumir a expressão “literatura popular” é um posicionamento político e ideológico que aponta para o fato de que a noção universalizante do que se chama “literatura” não tem nada de universal; é, ao contrário, marcada, situada: tem sexo, tem cor, tem uma forma de expressão, tem um *locus* determinado – é masculino, heterossexual, branco, escrito e eurocentrado (ou o que se costuma compreender por ocidental) (LEMAIRE, 1995).

Uma situação recente reforçou minhas percepções acerca disso. Em abril de 2017, na homenagem a Carolina Maria de Jesus, na Academia Carioca de Letras, o professor de literatura Ivan Cavalcanti Proença (membro daquela academia), que iniciou as falas, após elogiar a referida escritora e segurando a edição do livro



Quarto de despejo em mãos, diz: “só tem uma coisa, isso não é literatura”. Alega, entre outras coisas, que Carolina, “cheia de períodos curtos e pobres, sem imagética, semianalfabeta, não era capaz de fazer orações subordinadas, por isso esses períodos curtos”. (cf. LUCINDA, 2017). Felizmente, na mesma mesa estava Elisa Lucinda, atriz e escritora negra, que reagiu, mostrando com a citação de trechos do livro o quão poético e literário era o texto de Carolina Maria de Jesus.

Elisa Lucinda defendeu o texto da escritora apontando duas questões fundamentais: 1) a ousadia de uma mulher negra, favelada e semianalfabeta ao escrever um texto e impor-se de alguma forma em lugar no qual “não deveria estar”; e 2) os parâmetros que o acadêmico tomou para definir o texto de Carolina Maria de Jesus como “não literatura” (SPIVAK, 2010).

O último aspecto, para esta discussão, nos interessa mais de perto, na medida em que o problema que ali se colocou foi que a escritora não teria atendido, ainda que sequer esse fosse o seu desejo, uma normativa convencional acerca do que poderia ser considerado literatura. O livro dela se propõe, no subtítulo, um “diário” e, como afirma o acadêmico, constitui-se de “períodos curtos”.

O gênero diário tem sido estudado, em literatura ou não, como um “gênero menor”. Isso já seria um demérito, no dizer de Ivan Cavalcanti Proença, embora possivelmente tal questão não se colocaria com os grandes escritores como Kafka, cujos diários são estudados em sua criatividade. Somente na segunda metade do século XX os diários começaram a ser pensados da perspectiva da literatura e, mesmo assim, geralmente de nomes consagrados, especialmente, com as preocupações em torno das escritas autobiográficas, escritas de si e autoficção. Antes, era um gênero mais recorrente entre as mulheres, que encontravam nele uma forma de se expressarem, uma vez que tinham pouco acesso a outros gêneros ou tinham seus textos menosprezados pela academia. Assim,



há a produção de determinado texto que não recebe o estatuto da literatura, porque não corresponde aos gêneros privilegiados pela academia e pela crítica literária, lugares de legitimação.

Utilizo o exemplo da escrita de Carolina Maria de Jesus como mote para pensar sobre as questões das poéticas orais, pois entendo que é por causa de determinada forma de olhar para esse “objeto” – que se define pelo que estabelecemos como literário – que são instituídos padrões de análise, os quais excluem tudo que estiver divergente.

Enfrenta-se, portanto, a questão da metodologia e da forma de abordagem do texto. No estudo de acervos que se constituem de material recolhido em diferentes suportes, que pretendem garantir o máximo possível de produções em seu contexto, observa-se a necessidade de adotar uma postura diferenciada diante do tratamento do material, uma vez que o respeito por sua integridade precisa ser o princípio de um trabalho como este. Na história da compilação dos textos, nas diferentes culturas humanas, o olhar etnocêntrico parece ter prevalecido, sem que, talvez sem intenção, houvesse um cuidado em manter a forma como eles foram recolhidos. Com a ingênua tentativa de “corrigir”, sem refletir sobre o que isso significava, mutilaram-se textos, convertendo seus significados.

A par da questão anterior, que diz respeito especialmente às técnicas para preservar os registros feitos, ainda que elementos da performance não sejam de fato recuperados, há os modelos de análise, que entendo insuficientes para dar conta dessa produção. Por tais modelos, os textos de que se ocupam os pesquisadores das poéticas orais ficam à mercê de modelos de análise rígidos e unidimensionais que não consideram a diversidade e as diferenças, o que acaba por relegá-los a campos discriminatórios, desconsiderados, no mais das vezes, como “literatura” – ou ainda tratados a partir de



conceitos pré-estabelecidos, identificados como “baixa literatura”, “literatura marginal” etc.

As pesquisas que tomam como objeto de estudos a literatura popular enfrentam desde seu título uma problemática epistemológica. Os termos “literatura” e “popular”, apesar de terem sido objeto de várias reflexões, ainda retornam ao centro das discussões, dadas as dificuldades conceituais e, diria, dados os diferentes contextos de análise. Alvo de polêmicas, os dois conceitos são escorregadios e passam pela história das culturas, apoiando-se em perspectivas diversas. Terry Eagleton (2003) problematiza e acentua a historicidade do termo “literatura”, e Martín-Barbero (2003) faz algo semelhante com o termo popular (apresentando as transformações na ideia de povo).

Nas discussões de Eagleton (2003), destaca-se aqui a proposta dos formalistas russos a respeito de ser a literatura uma forma “especial” de linguagem. Pensando-a como uma linguagem que se afastava, um “desvio” da linguagem comum, o teórico chama atenção para a necessidade de estabelecer uma norma para compreender a linguagem literária como forma diferente de dizer, a partir da qual se poderia falar em afastamento dela. Considerando que em todas as línguas é possível observar diferentes “normas”, conforme a situação do falante – classe social, nível de escolaridade, acesso à leitura etc. –, assim como o contexto de produção do texto, como se poderia verificar, para efeito da crítica, onde se daria o “desvio”? Mesmo esse aspecto, que parece ser um consenso entre estudiosos da literatura – uma linguagem diferenciada, que se vale de recursos estéticos para dizer –, acaba sendo colocado em xeque diante de situações peculiares e de textos de espaços poéticos não convencionais.

Por isso, esse é um primeiro conceito a ser, pelo menos, problematizado. O que entender por literatura? O relativismo não poderia se constituir um prejuízo para valorizar as produções



diferentes, na medida em que há um *status* no campo de estudo da literatura para certo valor literário?

Nesse movimento de questionamento, ensaio algumas reflexões. Há que se assumir o caráter histórico do conceito e, desse ponto, posicionarmo-nos. É preciso entender que, nos estudos acadêmicos, ampliar a noção do literário significa optar por uma visão política e ideologicamente marcada. Nesse sentido, a proposta é compreender como literárias e esteticamente relevantes produções que não se enquadram em certo modelo, estabelecido *a priori* como parâmetro para caracterizar esse ou aquele texto como literatura, rasurando noções como as de belo, harmônico e significativo.

Quando deparamos com o caráter de produção oral dos textos da literatura popular, os entraves acentuam-se, diante tanto do paradoxo de uma expressão como “literatura oral”² quanto da compreensão de que é preciso desenvolver um conhecimento sustentado por outras poéticas. Há, portanto, que se buscar caminhos que se desviem de uma poética eurocentrada, bem como de uma forma também eurocentrada de pensar sobre essas novas poéticas.

Apesar de herdeiros de uma cultura letrada, pelo processo de colonização português, no Brasil, o acesso da grande maioria da população a textos da tradição escrita era muito pouco até a segunda metade do século XIX, ocorrendo no máximo por meio de intermediários de leitura. Assim, nossa formação cultural deu-se, sobretudo, fundada na oralidade, na transmissão de valores, tanto morais e éticos quanto estéticos, pelo oral. É possível observar isso mesmo na obra de consagrados escritores do cânone nacional, os quais, em seus textos, apropriaram-se da riqueza criativa da oralidade na construção de seu estilo. Veja-se o caso inegável

² Há propostas do uso do termo “oratura” para pensar o texto poético oral. No entanto, essa parece não ter sido uma solução eficaz, pois não observo nos estudos da área seu emprego. O termo não teve a repercussão esperada.



das narrativas de Guimarães Rosa, cuja genialidade deve muito ao falar do sertão de Minas Gerais. Também podemos lembrar do quanto Manuel Bandeira dialoga com a cultura popular, valendo-se de gêneros textuais da tradição oral, como o romance³ e as quadras – só para citar dois dos mais conhecidos entre os ditos clássicos.

No entanto, os estudos sobre a literatura no Brasil basearam-se quase exclusivamente na produção escrita e a partir de teorias que, de fato, não conseguem responder a muitas de nossas especificidades. A questão da oralidade, na área da literatura, movimentou a pesquisa de alguns teóricos como Paul Zumthor, que defende uma ciência da voz e opta pelo uso de “poesia oral” (ZUMTHOR, 1997) para tratar dos gêneros poéticos orais, desenvolvendo a noção de performance e voltando-se também para a importância do leitor/ouvinte (ZUMTHOR, 2000). Ele dialoga com outros, como Walter Ong (1998) e Havelock (1996), que se dispõem a observar a relação entre a cultura escrita e a oralidade, com o segundo enveredando pelos caminhos antes já trilhados por Milman Parry e Albert Loyd nos estudos sobre os textos lidos como precursores da literatura do mundo ocidental (a *Iliada* e a *Odisseia*), recolocando a herança oral dessas obras, uma herança esquecida pela crítica.

Esses pesquisadores, muitas vezes, deslocaram o olhar para outras culturas não europeias, em nações da América Latina ou da África. Mas esse olhar nem sempre conseguiu afastar-se de uma perspectiva eurocêntrica, na medida em que o ponto de partida da análise eram ainda os modelos europeus, mesmo que, de alguma forma, acabassem por valorizar ou, pelo menos, tornar visíveis outras possibilidades de realização poética. Deram-se conta de que a oralidade implica uma outra forma de pensar diferente da escrita

³ Romances são narrativas orais em verso, comuns na península Ibérica e encontradas no Brasil, tendo provavelmente sido trazidos por colonizadores portugueses e imigrantes espanhóis e galegos.



e também de que, no ambiente moderno, todas as comunidades conhecidas, mesmo quando ágrafas, tiveram contato com formas de escrita diversas.

Deslocando-se o olhar, na tentativa de empreender outras formas de leitura para os textos orais, é necessário também admitir que há outras maneiras de pensar o próprio estar no mundo e, ainda que não seja possível nem conveniente abandonar os procedimentos consolidados, propor uma forma de abordagem em que tais procedimentos sejam problematizados. É preciso refletir sobre como se processa a interpretação nos casos de poéticas diferenciadas ou, ainda, estabelecer novos parâmetros norteadores, lembrando que o texto mesmo pode nos levar a definir uma maneira de lê-lo. Proponho pensar que, longe de desprezar toda uma tradição que se consolidou (HOBBSAWN; RANGER, 2001), o olhar seja desconfiado e que saibamos seguir as trilhas oferecidas por cada texto, seja ele oral ou escrito, para estabelecer uma leitura mais apropriada.

O que é “ler” um texto cujo tempo de existência limita-se ao espaço da performance para atingirmos a completude de seus significados? Textos que fazem parte da oralidade têm, como traço intrínseco, uma vida efêmera. Trata-se sobretudo da apreensão de um instante, sem de fato apreendê-lo. Então, o pesquisador fala de um lugar bastante singular e problemático, uma vez que a prova do que pretende afirmar pode já não estar mais disponível. Uma postura positivista, que pretende certo tipo de comprovação e de método, não tem como se adequar ao estudo dessas outras formas de arte.

Além disso, não se trata de considerar apenas o elemento linguístico em sua constituição, uma vez que o conjunto de diferentes aspectos do contexto de produção será relevante para uma análise mais pertinente e para uma interpretação flexível. Os sentidos, nesse contexto, são constituídos de uma pluralidade de elementos fundamentais.



Tomarei como exemplo para pensar o estudo dos textos orais um conto popular coletado na Bahia, cuja intérprete é uma mulher. Assim, pretendo mostrar como outros aspectos precisam ser levados em consideração. Além de traços que evidenciem o caráter oral, o lugar de fala, a intérprete e os lugares de recepção são fundamentais para a compreensão das produções orais populares.

Proponho, nestas reflexões, uma leitura de textos que, tendo intérpretes mulheres, apresentam marcas que indicam certa visão de mundo que se produz justamente por se colocarem em determinado lugar de fala. Considera-se, para tanto, que homens e mulheres, constituídos socialmente a partir do sexo biológico, desenvolvem formas diferenciadas de pensar o mundo e as relações que se estabelecem.

Se atentarmos para o fato de que, ao longo da história da humanidade, os espaços e as funções sociais, mediados pela linguagem, foram definidos segundo as categorias em que os sujeitos se enquadravam (conforme o sexo, a raça, a idade, a sexualidade), também os textos foram sendo engendrados pelas relações construídas e fundadas nessas definições. É evidente que, no mundo contemporâneo, as fronteiras rígidas que separavam os sujeitos segundo os papéis que lhe eram destinados foram se tornando cada vez mais frágeis. E se há alguns séculos se poderia falar em textos exclusivos de homens ou de mulheres, de jovens ou de velhos, não se pode mais fazer isso sem incorrer em equívocos.

No entanto, quando o intérprete que narra ou recita um texto é um homem ou uma mulher, é possível observar que a forma como este ou esta se posiciona no mundo é determinante das opções que faz no que diz respeito ao uso da linguagem, que vai além da escolha vocabular. Muitas vezes, o detalhe que nos diz isso só pode ser percebido na performance, em reações que dificilmente se recuperam nos registros: um gesto, um olhar, uma expressão, normalmente sutil, podem ser o indicativo de um posicionamento.



Sob uma perspectiva feminista de pesquisadoras latino-americanas (RICHARD, 1996), defende-se a importância da experiência para se falar com propriedade sobre alguma coisa. Entendo que é possível falar de algo sem ter experimentado, mas a forma de falar, com certeza, será diferente, sem entrar no mérito de que uma ou outra é mais ou menos correta. Isso indica uma forma de interpretação.

Para não deixar de apresentar um texto recolhido da tradição oral, por meio da pesquisa de campo do Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular (PEPLP), vou tomar como exemplo um conto que pode ser interpretado como uma releitura da conhecida história de Chapeuzinho Vermelho. Ao mesmo tempo em que atualiza a versão mais conhecida, na qual um caçador salva a avó e a menina, o texto escolhido recupera um elemento que está posto de outra forma nas versões mais antigas conhecidas, nas quais não há salvação para a menina que se desviou do caminho.

Essa versão foi narrada por uma mulher (Josélia Almeida dos Santos), em Salvador, em 1988. O título não traz nenhum indicativo de semelhança com a história de Chapeuzinho – é “A história do bicho homem”. No entanto, o enredo básico é o mesmo: uma menina é aconselhada pela mãe a ir sempre por um caminho, mas ela desobedece e segue por outro caminho, sendo abordada por um homem, que a come. O “lobo mau”, metáfora para todos os perigos e coisas ruins que podem acontecer a uma jovem, a figura clássica das versões que mais circularam até chegarem a nós, será substituído por um homem, “o bicho homem”. Este, para a mulher jovem, a menina desobediente, é a representação do mal, do perigo, das coisas ruins que podem lhe acontecer.

“Comer” a menina, no texto, pode ser compreendido de forma literal, pois quando a mãe volta para casa, encontra apenas os ossos, as roupas e a trouxinha com o almoço que ela deveria levar



para a fonte na qual a mãe estava lavando roupa. A criança será rigorosamente punida por uma ação que, sob outra ótica, seria recompensada – ela queria conhecer o caminho novo. Mas tinha sido orientada a ir pelo caminho antigo, ou seja, deveria manter-se no conhecido, que representa o mais seguro.

Com essa breve exposição do enredo do conto, retomo alguns pontos antes referidos. O texto “A história do bicho homem” foi registrado a partir da narração oral de uma intérprete que possivelmente o aprendeu com pessoas mais velhas, tendo sua versão sofrido alterações, embora mantenha elementos que nos fazem perceber uma relação de intertextualidade com o conto “Chapeuzinho Vermelho”. O que resta na transcrição da narrativa é apenas aquilo que pode ser, de alguma maneira, representado pela escrita, em uma tentativa de preservar o máximo possível do texto oral (como as reticências indicativas de pausas na narração). Alguns elementos podem ser percebidos na gravação do som (como a entonação da voz da narradora, indicando pesar pela sorte da criança). Mas muitas lacunas continuam, porque não há como ter de novo aquele mesmo momento da performance.

Assim, caso busquemos uma análise da estrutura dessa narrativa a partir das conhecidas teorias que tratam disso, a leitura se fará por um viés que pode entender a história como incompleta ou incoerente (quando surge, somente no final, a figura do cachorrinho que recebe a mãe e avisa que os ossos da menina estão atrás da porta). Isso pode ser compreendido, caso se pense em uma poética da oralidade, em textos que se realizam sem as ações de rever e refazer, como justamente a complementação que se faz necessária e sobre a qual o ouvinte não terá nenhuma restrição.

A análise dessa narrativa também deverá considerar o lugar de fala da intérprete, uma mulher, que opta por uma versão da história que parece propor uma lição para as jovens com relação



ao “bicho homem”. Da sua vivência, ela deduz que o homem não é confiável, que pode significar a destruição de uma mulher – a própria morte, no caso extremo da história. Trata-se, portanto, não apenas de um entretenimento, é exemplar. Nesse aspecto, preserva uma das funções do conto popular: transmitir valores morais e éticos e modelos de comportamento para os sujeitos sociais.

Com o exemplo descrito, ainda que brevemente, pontuo a problemática prevista nos objetivos deste texto. Tomo para análise um “objeto/texto” inserido nas tradições orais populares. Ele está dentro das tradições no sentido de que é a interpretação no mundo contemporâneo de uma história que se repete desde, pelo menos, a Idade Média – quando se encontram os primeiros registros da narrativa de Chapeuzinho Vermelho –, mantendo-se pelo viés da transmissão entre as várias gerações de homens e mulheres que antecederam essa nossa intérprete. Precisamos, portanto, compreendê-lo em uma leitura que deve considerar esse percurso para não estabelecer relações sem sentido. Há toda uma tradição oral e escrita que sustenta o texto em suas diferentes versões e os novos textos.

Ademais, trata-se de um gênero textual – conto oral popular – que tem peculiaridades enquanto um discurso que se constitui de elementos que o diferenciam de outro gênero bem próximo, o conto escrito, que se desenvolve no século XIX e se modifica nas produções que se sucedem ao longo do século XX e agora, no século XXI. Então, é preciso ler esse texto a partir de outros aspectos. Do ponto de vista da estrutura, muitos estudos sobre os contos populares basearam-se nos modelos da escrita, sem compreender, de fato, as ausências esperadas no texto oral (ALCOFORADO, 1990). Ausências que poderiam ser explicadas, considerando-se o espaço de realização/produção da encenação.

Por exemplo, elementos mais descritivos são dispensados na narrativa oral. A urgência para manter a atenção dos ouvintes leva



a intérprete a adiantar informações, bem como a evitar expressões metafóricas, a não ser as já largamente conhecidas da comunidade, porque o texto precisa ser apreendido naquele instante. E se algo não for contemplado na necessidade do público, é possível perguntar. O público é coautor.

Enfim, (re)afirmo, unindo-me a outras vozes, que é preciso reconhecer uma poética do texto que tenha ele próprio como impulsionador de métodos para sua leitura, buscando alternativas para uma análise mais funcional de gêneros diversos na oralidade.

REFERÊNCIAS

ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. A natureza do conto popular. In: ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. *A escritura e a voz*. Salvador: EGBA; Fundação das Artes, 1990. p. 35-49.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 1-22.

HAVELOCK, Eric. O oral e o escrito: uma reconsideração. In: HAVELOCK, Eric. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*. Tradução Ordep José Serra. São Paulo: Editora da Unesp; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 11-44.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

LEMAIRE, Ria. Expressões femininas na literatura oral. In: BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques (Org.). *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995. p. 93-125.



LUCINDA, Elisa. Carolina de Jesus é literatura sim! *Publishnews*, São Paulo, 24 abr. 2017. Disponível em: <<http://bit.ly/2LyPMDq>>. Acesso em: 24 jun. 2017.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.

ONG, Walter Jackson. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1998.

RICHARD, Nelly. Feminismo, experiencia y representación. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. 62, n. 176-177, p. 733-744, jul./dec. 1996.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Educa, 2000. p. 31-70.

SOBRE OS AUTORES

Alvanita Almeida Santos

Possui doutorado, mestrado e graduação em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde é professora e membro do Centre de Recherche Latino-Americaine (Archivos) na Maison des Sciences de l'Homme et de la Société (MSHS). Desenvolve projeto de pesquisa sobre literatura popular, trabalhando especialmente com o romancista, além dos projetos de pesquisa sobre a mulher em séries de televisão e sobre o ensino de língua e literatura na educação do campo. Endereço eletrônico: alvanitaalmeida@uol.com.br. Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/1449810380859639>>.

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy

Possui doutorado, mestrado e graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde atua como docente. Suas pesquisas têm como ênfase os seguintes temas: narrativa oral, interculturalidade, pós-colonialismo, poéticas da voz e ensino. Coordena desde 2005 o Projeto de Extensão “Quem Conta um Conto – Contadores de Histórias”, atividade relacionada às pesquisas que desenvolve. Foi coordenadora do grupo de trabalho (GT) de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (Anpoll) no biênio 2012-2014 e editora da revista *Nau Literária*. É editora da revista *Boitatá* (2014-2018). Coordena o projeto de pesquisa Letras e Vozes Anticoloniais.



Endereço eletrônico: atettamanzy@terra.com.br. Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/2299431271590598>>.

Andréa Betânia da Silva

Doutora em Cultura e Sociedade pela UFBA em cotutela com a Université Paris Ouest Nanterre la Défense. Mestre em Letras pela UFBA. Especialista em Língua Portuguesa: Texto, pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e licenciada em Letras Vernáculas por essa mesma instituição. Professora da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e professora convidada do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da mesma instituição. Desenvolve pesquisas sobre poéticas orais, notadamente o improviso e suas interfaces. Endereço eletrônico: andreabetania@gmail.com. Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/5327515932714103>>.

Bule-Bule (Antônio Ribeiro da Conceição)

Músico, repentista, escritor e poeta brasileiro. Autor de obras de cordel, Bule-Bule é considerado um mantenedor das tradições musicais sertanejas da Bahia, como do samba sertanejo, do coco e de outros ritmos típicos com os quais sua ascendência africana o fizeram desde cedo conviver. Tem suas músicas gravadas por outros cantores populares baianos, como Gereba. Seus repentes e cordéis muitas vezes passam pelo lirismo, mas não abandonam a crítica às injustiças sociais e ao sistema, como em obras que publicou nos anos 1970, durante a ditadura militar, em que clamava por liberdade.

Edil Silva Costa

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professora titular da UNEB, com atuação nos cursos de graduação e do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica), do Departamento de Educação do



campus II, em Alagoinhas. Pesquisadora do GT de Literatura Oral e Popular da Anpoll e do Núcleo de Pesquisa de Tradições Oraís e Patrimônio Imaterial (Nutopia). Autora do livro *Sete estudos de literatura oral e cultura popular* (Série Crítica Cultura, v. 4), publicado pela Eduneb em 2016. Endereço eletrônico: escosta@uneb.br. Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/1693226899388697>>.

Frederico Fernandes

Professor associado do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas e do Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários) da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Foi cofundador da revista *Boitatá*, especializada em poesia oral, e coordena o *Portal de Poéticas Oraís*. Tem sido curador do Londrix, o Festival Literário de Londrina, desde 2006. Sua pesquisa sobre poesia oral o levou a publicar 12 livros, entre os quais estão *Entre histórias e tererés* (Edunesp, 2002), *A voz e o sentido* (Edunesp, 2007) e a trilogia *Oralidade e Literatura* (Eduel, 2007). Atualmente é bolsista produtividade do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Endereço eletrônico: fredma@uel.br. Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/8404440585607092>>.

Joanna de Azambuja Picoli

Graduanda do curso de Direito no Centro Universitário Luterano de Palmas, da Universidade Luterana do Brasil, (Ceulp/Ulbra) e orientanda no projeto Repertório de Vaqueiro: memória, experiência, narração, pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic), em que trabalha com transcrições de registros. Endereço eletrônico: joannapicoli@gmail.com. Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/0019161168584172>>.

João Evangelista do Nascimento Neto

Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS); mestre em Literatura e Diversidade



Cultural pela UEFS; especialista em Estudos Literários e graduado em Letras Vernáculas pela UEFS. É professor adjunto da área de Literatura da UNEB. Linhas de pesquisa: literatura comparada, literatura popular e africanidades. Endereço eletrônico: netoevangelista@uol.com.br. Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/9621193733393645>>.

Katharina Döring

Doutora em Educação pela Universidade Siegen, mestre em Etnomusicologia, graduada em Educação Musical pela UFBA. Professora assistente da UNEB, na qual desenvolve pesquisas sobre o samba de roda do Recôncavo Baiano desde o ano de 2001. Trabalha na interface de Etnomusicologia e Educação Musical e Artes, com ênfase na transdisciplinaridade em músicas, artes e culturas populares, tradição-contemporaneidade no samba de roda/samba-chula, tradições cênico-poético-musicais de matriz africana e danças circulares. Endereço eletrônico: katharina.doring@gmail.com. Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/2818286411801039>>.

Maria Aparecida da Rocha Medina

Mestre em Ciências do Ambiente pela Universidade Federal do Tocantins (UFT), especialista em Metodologia da Língua Portuguesa pela Faculdade Internacional de Curitiba, e em Educação, Desenvolvimento e Políticas Educativas pelo Centro de Formação e Estudos e Pesquisas de Teresina/PI. Graduada em Português e Literatura da Língua Portuguesa pelo Ceulp. Coordena vários projetos, entre os quais está o Vozes do Reassentamento Flor da Serra: memória, identidade e pertencimento?. É docente do Ceulp em Palmas/TO. Endereço eletrônico: cidinhamedina@ceulp.edu.br. Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/0574514007874781>>.



Maria de Fátima Rocha Medina

Doutora em Filologia Hispânica pela Universidad de León. Mestre em Tecnologia da Educação pela Universidade de Salamanca. Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Atualmente é professora titular do Ceulp/Ulbra, no qual já foi coordenadora do curso de Letras. Nessa mesma instituição, desenvolve projetos de extensão e de pesquisa na área de Letras, principalmente nos seguintes temas: literatura oral e popular, memória, manifestações orais, literatura tocantinense, polifonia/dialogia e formação de professores. Endereço eletrônico: medinafatima@ceulp.edu.br. Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/1294258849923019>>.

Mauren Pavão Przybylski

Pós-doutoranda pelo Programa Nacional de Pós-Doutorado da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (PNPD/Capes) no Pós-Crítica/mestrado, na UNEB, *campus* II, Alagoinhas. Doutora em Letras, com especialidade em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas, pela UFRGS. Endereço eletrônico: maurenpavao@gmail.com. Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/7282434473299295>>.

Michael Iyanaga

Pós-doutorado pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e pelo College of William and Mary (Estados Unidos). Doutor e mestre pela Universidade da Califórnia (Estados Unidos). Graduado em Execução Musical (violão e alaúde) pela Universidade da Califórnia – Irvine (Estados Unidos). Tem experiência em Etnomusicologia, Antropologia e História. Professor adjunto de Música e Estudos Latinoamericanos no College of William and Mary. Suas pesquisas têm como foco principal as práticas músico-religiosas no Recôncavo Baiano e em toda a diáspora africana. Endereço



eletrônico:michaeliyanaga@gmail.com. Currículo <Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1463966150019182>>.

Nerivaldo Alves Araújo

Doutor em Literatura e Cultura pela UFBA e mestre em Estudo de Linguagens (linha 2: Literatura e Identidade Cultural) pela UNEB, onde atua como professor no *campus* I, especialmente, na área de literaturas, destacando-se a portuguesa, a afro-brasileira e a popular. Desenvolve estudos e pesquisas na área de literatura, cultura popular e afrodescendente, com tema relacionado às narrativas e às poéticas orais, buscando enfatizar as representações das identidades culturais nessas manifestações e em outros textos literários. Pesquisador do Grupo de Pesquisa Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular (PEPLP/UFBA). Endereço eletrônico: neriaraujo@hotmail.com. Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/3863961611037682>>.

Sônia Queiroz

Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, na qual defendeu tese sobre as edições brasileiras de narrativas de tradição oral. Desenvolveu, em estágio pós-doutoral na UNEB/Salvador, com a supervisão de Yeda Pessoa de Castro, pesquisa sobre a presença banto na tradição oral de Minas Gerais. Mestre em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na qual se graduou em Letras e defendeu dissertação sobre remanescência de língua africana em Minas Gerais. É professora da Faculdade de Letras da UFMG, atuando hoje nas áreas de Edição (graduação) e Estudos Literários (pós-graduação), com experiência também na área de Texto em Língua Portuguesa. Na pesquisa, no ensino e na extensão, atua principalmente nos seguintes temas: oralidade e escrita, poesia, conto, canto, transcrição, memória e cultura afro-brasileira. Suas publicações mais relevantes são os livros *Pé preto no barro branco: a língua dos negros da Tabatinga* (Editora da

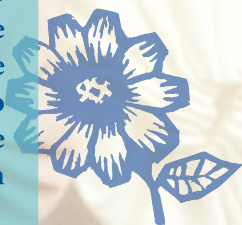


UFMG, 1998) e *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil* (publicado em coautoria com Maria Inês de Almeida). Endereço eletrônico: queirozsonia@yahoo.com.br. Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/9531322956633018>>.

Formato: 150 x 210 mm
Fonte: Avenir, 14 e 12; Minion Pro, 11, 10 e 9
Miolo: papel Pólen Soft, 80 g/m²
Capa: papel Supremo, 250 g/m²
Impressão: dezembro 2018
Gráfica: Impressão Bigraf



Esta obra reúne textos sobre práticas de pesquisa das literaturas da voz, propondo problematizar temas e métodos de investigação, refletir sobre o papel e a importância das poéticas orais na educação e na cultura e, sobretudo, fazer uma imersão no universo da poesia oral. Está estruturada de modo a contemplar a possibilidade de trânsitos disciplinares e de diálogos e tensões representativas da complexidade e também da desigualdade na produção, distribuição e aquisição de saberes e discursos, que dizem respeito muito diretamente às poéticas orais. Participam das discussões, letrólogos, antropólogos, etnomusicólogos, historiadores e artistas. Espera-se, assim, ampliar e consolidar o espaço de discussão sobre os temas em questão e demonstrar que as poéticas orais estão se colocando como uma forma de conhecimento específico para as Humanidades, na qual o fazer e o agir sobre o mundo não são compreendidos em momentos isolados.



<https://portal.uneb.br/eduneb>



ISBN: 978-85-7887-352-3



9 788578 187352 3