



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**MARCOS DOS SANTOS SANTOS**

**PERSPECTIVAS ETNOMUSICOLÓGICAS SOBRE BATUQUE:  
RACIALIZAÇÃO SONORA E RESSIGNIFICAÇÕES EM DIÁSPORA**

Salvador

2020

**MARCOS DOS SANTOS SANTOS**

**PERSPECTIVAS ETNOMUSICOLÓGICAS SOBRE BATUQUE:  
RACIALIZAÇÃO SONORA E RESSIGNIFICAÇÕES EM DIÁSPORA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia como requisito para obtenção do grau de Doutor em Música - Etnomusicologia.

Orientadora: Profa. Dra. Angela Elisabeth Lühning

Salvador

2020

Ficha catalográfica elaborada pela  
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

S237 Santos, Marcos dos Santos  
Perspectivas etnomusicológicas sobre batuque: racialização sonora e ressignificações em diáspora / Marcos dos Santos Santos.- Salvador, 2020.  
272 f. : il. Color.

Orientador: Profa. Dra. Angela Elizabeth Lühning  
Tese (Doutorado)- Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2020.

1. Musicologia. 2. Etnomusicologia. 3. Batuque (Música) - Identidade social. I. Lühning, Angela, 1960-. II. Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 780.72

**MARCOS DOS SANTOS SANTOS**

**PERSPECTIVAS ETNOMUSICOLÓGICAS SOBRE BATUQUE:  
RACIALIZAÇÃO SONORA E RESSIGNIFICAÇÕES EM DIÁSPORA**

Tese apresentada como requisito para obtenção do título de Doutor em Música, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 18 de dezembro de 2020

Angela Elisabeth Lühning – Orientadora UFBA  
Doutora em Vergleichende Musikwissenschaft pela Freie Universität Berlin, Alemanha

Eurides de Souza Santos  
Doutora em Música/ Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia

Katharina Döring  
Doutorado em Ciências da Educação pela Universidade Siegen, Alemanha

Tiganá Santana Neves Santos  
Doutor em Estudos de Tradução pela Universidade de São Paulo

Eduardo David de Oliveira  
Doutora em Educação pela Universidade Federal do Ceará

A  
minha mãe, Alaide dos Santos (em memória). A meu pai,  
Vivaldo dos Santos (em memória). Ao meu primeiro filho, Davi  
Campos dos Santos.

Ngasakidila kyavulu enu oso!

## AGRADECIMENTOS

Minha mãe, Alaide dos Santos, meu pai, Vivaldo dos Santos, meu mais profundo agradecimento. Minhas irmãs, Ana Rita, Raimunda, Lícia, Mariluce, Maria José e Joana, meus irmãos Marivaldo, Everaldo, Jorge, Roni, Antonio, Luciano e Alberto, muito agradecido por me criarem. Todos os familiares, sobrinhos, sobrinhas, tias, tios, pessoas as quais constituem minha primeira comunidade, meu fundamento. Agradeço a Davi, por ter me escolhido para ser seu pai neste mundo, e também agradeço a Helen.

Meu muito obrigado a Angela, minha orientadora, a todos os meus colegas e parceiros de turma, Luan, Juracy, Sérgio, Rodrigo, Vinicius, minhas irmãs Nany, Laurisabel e Valnei, irmão igual. Agradeço a querida Gabinha, a Glauber, Mariana, Irys, Valnei, Vércio, Lampa, Helen, pela leitura e observações necessárias do texto. Agradeço ao PPG-MUS, desde as queridas Laila Rosa, Flávia Candusso, Maísa e Selma. Estendo ao querido Tiganá Santana, Katharina Döring, Eurides Santos pelo respeito e atenção.

Agradeço à Rede Afrincanidades, Grupo Gira, Koringoma e Diáspora pela troca de saberes. Agradeço ao Kifuxi, por me mostrar o caminho do retorno e me ensinar a língua dos anjos pretos. Agradeço aos Muriquins Vércio, Zé e Gabriel pela vivência. Agradeço ao professor e amigo Eduardo Oliveira, à mestra Amélia Conrado e ao cabôco Lau Santos pelas incansáveis trocas, resenhas e algumas cervejas. Claudia Santos, muito agradecido. À Escola de Dança da Ufba, ao Grupo Nzinga de Capoeira Angola e à Mameto Kamurici da Goméia, ngunzu.

Agradeço ao universo, à energia kalunga e ao equilíbrio kinenga por me permitirem seguir soando e partilhando vida.

Libertar significa libertar-se;  
libertar-se de algo que inibe nossa ação ou pensamento.  
Libertação, portanto, não é algo absoluto, mas uma condição relativa.  
É relativo em comparação a uma experiência anterior e também do que poderia ser.  
Libertação [em ressignificação] é um processo histórico.

Julius Nyerere, (1979, p. 249)

SANTOS, Marcos dos Santos. **Perspectivas etnomusicológicas sobre Batuque: racialização sonora e ressignificações em diáspora**. Orientadora: Angela Elisabeth Lühning. 2020. 272 f. ill. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo investigar o termo *batuque* a partir de uma abordagem etnomusicológica fundada em metodologia decolonial. Defendendo a tese de que *batuque* atuou enquanto um dispositivo de racialização sonora perante as musicalidades e gestualidades negras no Brasil, busca-se aqui compreender os processos de surgimento, atuação, continuidades e ressignificações deste dispositivo na esfera da vida social de determinadas populações negras, cuja alcunha batuqueiro/batuqueira lhes atravessam desde o fluxo passado-presente. Compreendendo *dispositivo* desde uma perspectiva filosófica, através de seus cinco capítulos este trabalho buscou mapear os atravessamentos histórico, sociológico, etnográfico e filosófico-musicais aos quais batuque se faz presente de maneira fundante, analisando desde essas esferas tanto o lugar racializado o qual se imprimiu às sonoridades negras, assim como também se discutem as ressignificações em torno deste dispositivo engendradas pelo povo preto em diáspora.

Palavras-chave: Batuque. Dispositivo de racialização sonora. Ressignificação. Diáspora negra.

SANTOS, Marcos dos Santos. **Ethnomusicological perspectives on Batuque: sound racialization and ressignification in diaspora**. Advisor: Angela Elisabeth Lühning. 2020. 272 f. ill. Thesis (PhD in music) – School of Music of the Federal University of Bahia, Salvador, 2020.

### **ABSTRACT**

This work aimed to investigate the term batuque from an ethnomusicological approach based on decolonial methodology. Defending the thesis that batuque acted as a device to sound racialization in the face of black musicalities and gestures in Brazil, we sought to understand the processes of emergence, performance, continuities and ressignifications of this device in the sphere of social life of certain black populations, whose nickname batuqueiro/batuqueira crosses them from the past-present flow. Understanding device from a philosophical perspective, through its five chapters this work sought to map the historical, sociological, ethnographic and philosophical-musical crossings to which batuque was present in a fundamental way, analyzing from these spheres both the racialized place in which black sounds, as well as the ressignifications engendered by the black people in diaspora around this device are also discussed.

Keywords: Batuque. Device to sound racialization. Ressignification. Black diaspora.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Cartaz anunciando exposição comparativa entre um índio americano, um africano e um macaco. ....	41
<b>Figura 2</b> - Três mulheres Botocudas expostas. Exposição Antropológica Brasileira, 1882. ..	42
<b>Figura 3</b> - Folha de rosto da gramática do padre Pedro Dias, 1697. ....	60
<b>Figura 4</b> - Batuque. Produzido por Johann M. Rugendas durante sua passagem pelo Brasil (1822-25). ....	75
<b>Figura 5</b> - Print da base de dados Mapeamento dos Terreiros de Salvador .....	99
<b>Figura 6</b> - Denúncia do periódico O Alabama, 1864. ....	100
<b>Figura 7</b> - Capa da partitura de Batuque. Compositor Henrique Alves de Mesquita 1895...	113
<b>Figura 8</b> - Eduardo das Neves, 191? .....	123
<b>Figura 9</b> - Cartão de visita de Eduardo das Neves .....	123
<b>Figura 10</b> - Página 54 do Catálogo de fonogramas da Casa Edison, em 1902. ....	125
<b>Figura 11</b> - Banda da Polícia Militar da Bahia, ≈1868. ....	128
<b>Figura 12</b> - Anacleto de Medeiros (1866-1907). ....	129
<b>Figura 13</b> - Banda dos artífices do Arsenal da Guerra, finais do séc. XIX. ....	130
<b>Figura 14</b> - Banda do Corpo de Bombeiros do RJ. ....	130
<b>Figura 15</b> - Selo do fonograma Imitação d'um batuque africano, 1909. ....	133
<b>Figura 16</b> - Capa do último LP gravado por J.B de Carvalho. ....	139
<b>Figura 17</b> - Capa do LP de 1957 .....	142
<b>Figura 18</b> - Capa do LP de 1968. ....	142
<b>Figura 19</b> - Long-Play 1973. ....	145
<b>Figura 20</b> - Long-Play 1975. ....	146
<b>Figura 21</b> - Long-Play 1977. ....	146
<b>Figura 22</b> - Batucadas em Salvador, anos 50. ....	152
<b>Figura 23</b> - Nkisi Nkondi (Congo). ....	224
<b>Figura 24</b> - Anúncio da morte do Mestre Erenilton Bispo dos Santos. ....	245
<b>Figura 25</b> - Aproximação gráfica do ritmo de Capoeira no Agogô .....	249
<b>Figura 26</b> - Aproximação gráfica do ritmo de Capoeira no Reco-reco. ....	249

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Relação dos termos observados no Dicionário da Língua Portuguesa (1789)....	62
Quadro 2 - Relação dos termos observados no Dicionário da Língua Portuguesa (1858)....	72
Quadro 3 - Subgrupos relacionados ao termo batuque no livro Os Sertões d’Africa, 1880. ...	78
Quadro 4 - Relação dos termos da rede semântica e suas traduções equivalentes em Kimbundo. .....	85
Quadro 5 - Nota do Jornal Correio da Manhã, 1930.....	135
Quadro 6 - Distribuição dos 20 toques e suas respectivas relações de origem e empréstimos. .....	242

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Valores pagos por show em bandas de axé music de alcance midiático/televisivo nulo ou baixo.....	213
Tabela 2 - Valores pagos por show em bandas de pagodão com alcance midiático/televisivo nulo ou baixo.....	213
Tabela 3 - Valores pagos por show em bandas de sertanejo com alcance midiático/televisivo nulo ou baixo.....	213
Tabela 4 - Valores pagos por show em bandas ditas da cena alternativa.....	214

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2</b>	<b>TECENDO REDES E AMPLIANDO O CAMPO ETNOMUSICOLÓGICO</b> .....	20
2.1	A ETNOMUSICOLOGIA BRASIELIRA E SEU VIES ENGAJADO .....	29
2.2	ATITUDE DECOLONIAL E PENSAMENTO AFRODIASPÓRICO .....	33
2.3	RACIALIZAÇÃO, SUBJETIVIDADES E FRONTEIRA SONORA .....	39
2.4	PERSPECTIVAS ETNOGRÁFICAS A PARTIR DE MEU DUPLO LUGAR.....	46
<b>3</b>	<b>O OUVIR E O FALAR RACIALIZADOS: PENSANDO BATUQUE</b> .....	50
3.1	BATUQUE ENQUANTO CONSTRUÇÃO DE UM DISCURSO OFICIAL .....	56
3.2	LÍNGUA, LINGUAGENS E VERDADES DICIONARIZADAS.....	57
3.3	CARTOGRAFIA DA REPRESSÃO .....	86
3.3.1	<b>Espaços profanos: batuques, sambas e carnavais</b> .....	88
3.3.2	<b>Espaços sagrados: candomblés</b> .....	96
<b>4</b>	<b>COLONIALIDADE DO PODER E A MÚSICA COMO NEGÓCIO</b> .....	105
4.1	O PÓS-ABOLIÇÃO E OS SEUS DESDOBRAMENTOS SOCIOCULTURAIS .....	107
4.2	MUSICALIDADES NEGRAS PERANTE O MERCADO .....	111
4.2.1	<b>Um olhar sobre a Indústria Fonográfica</b> .....	120
4.2.2	<b>Agogôs, repiques e atabaques: agenciamentos percussivos na cidade de Salvador</b> .....	147
4.2.3	<b>Através dos bastidores: um recorte recente do carnaval baiano</b> .....	156
<b>5</b>	<b>PERSPECTIVAS DESDE DENTRO: O QUE DIZEM OS MÚSICOS/CISTAS?</b> .....	166
5.1	UMA COMUNIDADE TAMBOR OU UMA NEGRITUDE SONORIZADA? .....	166
5.2	TRAJETÓRIAS, SINGULARIDADES, COLETIVIDADES .....	196
5.3	SOBRE A CONSTITUIÇÃO DO OFÍCIO: COMO ME VEJO E COMO ME VÊEM	180
5.4	INTERPRETANDO O SILÊNCIO, DANÇANDO AS PALAVRAS .....	205
<b>6</b>	<b>CORPORALIDADES E MUSICALIDADES: RESSIGNIFICANDO BATUQUE</b> .....	220
6.1	MUSICALIDADES E GESTUALIDADES DESDE BATUQUE.....	220
6.2	O TOCAR-DANÇAR-CANTAR ENQUANTO BASE EPISTÊMICA NEGRA NO BRASIL.....	229
6.3	NO GROOVE ARRASTADO (PAGODE BAIANO) .....	232
6.4	NOS CANDOMBLÉS.....	239
6.5	NA CAPOEIRA .....	247
<b>7</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	253
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	256

## 1. INTRODUÇÃO

A lembrança mais antiga que tenho sobre minha relação com a música vem da sonoridade de minha mãe cantando pela casa. O repertório que ela cantava (e ainda canta) transitava entre antigos sambas de roda, as canções radiofônicas de Nelson Gonçalves, Agnaldo Timóteo e Roberto Carlos, além dos diversos ofícios, hinos e novenas em homenagem aos santos e santas católicas - sobretudo para a N. Sra. da Conceição, da Boa Morte, Santo Antônio e São Francisco. Como na maioria das famílias negras da minha cidade natal, Conceição do Jacuípe (Berimbau), as canções do catolicismo popular preenchiam o cair da tarde na hora do *angelus*, as 18h, e seguiam com muitas rezas e as orações do terço. Com um auxílio luxuoso de um antigo radio de pilha, minha mãe aprendia os cânticos novos que as rádios católicas veiculavam e agregava estas músicas ao repertório tradicional entoado pelo “grupo da 3ª idade” no coro da Igreja Matriz; grupo o qual por vezes ensaiava em nossa casa.

Essa trilha sonora me acompanhou por muito tempo, sobretudo, e de maneira mais estreita, quando me vi aprendendo a tocar instrumentos musicais dentro deste contexto e tomando consciência sobre o uso e funções litúrgicas destas ferramentas musicais. Aliado às vivências do contexto familiar, as musicalidades experienciadas neste ambiente de catolicismo popular são por mim entendidas como um marco na formação inicial do meu processo de recepção e escuta musical, sendo ainda enxergado como uma ponte que interligou (mesmo que de maneira desigual) linguagens musicais por mim exercitadas em ambos os espaços sagrados e profanos da cidade. Enquanto um ambiente detentor de poder material e simbólico, o contexto religioso me possibilitou acessar práticas musicais próprias de um estado ritual, o qual, por ser compartilhado e reconhecido mundialmente pela comunidade católica (e essa descoberta me impactou), acabou por exercer uma forte influência no modo como, naquele momento, eu me relacionava com determinados estímulos musicais exteriores àqueles.

Este incômodo consequente (com práticas musicais não católicas) passou a ser observado e criticado desde a minha própria casa, a partir de minhas irmãs mais velhas (que não eram tão ligadas a religiosidade), e posteriormente por meio das críticas feitas pelxs colegas músicos (integrantes das bandas que participava na Cidade). Se a música em questão fosse convidativa a movimentações corporais vigorosas ou sensuais, uma inquietação surgia e não me permitia qualquer espontaneidade ou interação com a situação. Mesmo tendo uma ampla circulação nos diversos espaços de práticas musicais tradicionais, como as festas juninas, os sambas, ou demais gêneros musicais periféricos, estruturas ideológicas já enraizadas limitavam ou não me permitiam sentir conforto com propostas destes contextos.

Levou um tempo até me dar conta de que algo poderia não estar correto. Ao observar que minha mãe, uma rezadeira conhecedora de folhas e ervas e então detentora de conhecimentos forjados no cruzamento de experiências afro-religiosas e cristã-católica, buscava de todas as formas um distanciamento das práticas negro-africanas de fé e encantamento, pude então ter consciência de parte do que fundamentava meu incômodo. Por mais que se tratassem de crenças ou práticas encarnadas em nossas vidas, havia um desejo seguro de negação daquele saber enquanto fruto de experiências misturadas: a católico-cristãs junto às afro-brasileiras, como o candomblé. Como reflexo do que era “ensinado” nos encontros dominicais, esta resistência à produção cultural religiosa negra era reproduzida como um todo no ambiente familiar, e por mim, particularmente era materializada nas inquietações e tensões expressas pelo meu corpo.

Era estranho conviver com todo aquele furor familiar festivo, bem como compartilhar entre amigos as musicalidades criadas na rua sem que houvesse de minha parte uma integração material-corporal plena. Tal comportamento desencadeava tensões e conflitos, acabando por desenvolver fronteiras, ao invés de pontes, que limitavam o exercício do bom senso e compreensão histórica cultural sobre estas práticas, as quais não faziam parte do ritual litúrgico ortodoxo. Embora convivesse intensamente estas duas realidades musicais culturais, só foi possível despertar para uma visão pormenorizada desta questão quando da minha vinda e estabelecimento na cidade de Salvador, no ano de 2007. Na ocasião, nos circuitos populares que eu frequentava, era comum me sentir tocado com a forma como crianças, jovens e adultos lidavam com suas corporalidades e musicalidades, manifestando um conforto natural com algo que me fora ensinado a desaprovar.

A imersão nos calendários festivos religiosos e “profanos” da Cidade me impeliu a buscar conhecer realidades que, embora parcialmente já experimentadas, me conduziam, aqui, a um aprofundamento das relações pessoais e agenciamentos profissionais de modo alargado e diverso, onde a urbanidade e dinâmica próprias de uma capital me submeteu a este modelo de fluxo frenético. Este novo contexto me possibilitou um distanciamento necessário, daquela realidade primeira, para que então eu pudesse olhar, ouvir e sentir de maneira reflexiva como aqueles sentimentos foram produzidos e como estavam sendo alimentados em minha história musical. Pude notar, assim, que haviam três pilares fundamentais então responsáveis por conduzir minha “formação” musical ordinária: minha mãe, o catolicismo popular e a música das ruas. Desde essa constatação, os direcionamentos tomados no meu processo “formal” acadêmico de ensino/aprendizagem e pesquisa no campo da música passaram a tangenciar estes pilares de maneira significativa.

Quando desejei elaborar um projeto de pesquisa para o mestrado, no ano de 2013, eu tinha certeza apenas de uma coisa; que o tema abordado deveria ter um cunho histórico. Essa é uma perspectiva que nunca, ou melhor, que sempre esteve presente na maneira como lido perante as demandas metodológicos de autoaprendizagem e ensino. Portanto, ali, naquele momento, a perspectiva histórica veio contemplar um dos pilares os quais julgo serem bases de minha relação inicial com a música: a música religiosa do catolicismo popular. Entre os anos de 2013 e 2015, desenvolvi junto ao campo da musicologia histórica, uma abordagem interdisciplinar sobre uma comunidade religiosa instalada em Salvador no ano de 1723, denominada Venerável Ordem 3ª de São Domingos de Gusmão. Ao longo deste processo, nas conversas com as lideranças desta comunidade (vigário, prior, coroinhas, regentes de musica e coristas), os quais eram todos e todas pessoas negras, fui me dando conta do quão envolvido eu me sentia naquele espaço, junto ao fato de se tratar de um lugar ressignificado perante os moldes ortodoxo do pensamento hegemônico.

Por se tratar de um lugar onde sua sede está fixada no entorno do Centro Histórico de Salvador, no Terreiro de Jesus – Pelourinho, isto implicou na formulação de questões basilares que, embora se tratasse de um trabalho aberto a contribuições conceituais de outras áreas, esta interdisciplinaridade disponível (ou limitadamente disponibilizada) não dava conta de responde-las ou estabelecer diálogo com as dúvidas levantadas. O fato de haver pessoas negras enquanto líderes de uma instituição que, longe de favorecer aos nossos antepassados, legitimava violências psicológicas e físicas em massa, foi uma questão que não passou despercebida para mim.<sup>1</sup> Embora as relações hierárquicas de poder e classe puderam ter sido visitadas e questionadas, as discussões em torno das desigualdades de gênero e, sobretudo, de raça então conectadas às práticas musicais negras de rua, não ganharam espaço no debate naquele momento.

Portanto, aqui, me parece ser o tempo e espaço adequado para então abordar questões as quais não foram possíveis no passado acadêmico, e que ainda permanecem sobrepostas nos lugares de formação e atuação profissional por mim vivenciados. Dessa forma, o estudo de temáticas relacionadas às musicalidades negras de rua e as relações de poder que as envolvem,

---

<sup>1</sup> Embora já conhecesse de perto as irmandades leigas de Nossa Srª da Boa Morte e Rosário dos Homens Pretos (historicamente lideradas por pessoas negras), a expressão de “novidade” colocado no texto se explica por duas questões: 1º, pelo fato de nunca ter havido, até minha saída, um padre negro na paróquia de minha cidade (surgida como um antigo vilarejo pertencente a santo amaro) e, me causou surpresa conhecer a figura do padre Lázaro Muniz e sua consciência política sobre relações raciais, de gênero e de classe; e 2º, por ter sido a Ordem de São Domingos de Gusmão a instância de maior eficácia na fiscalização e aplicação das penas do santo ofício (a inquisição católica) no mundo português e hispânico - conforme acordo do padroado, onde, aqui na Bahia, "feiticeiros/as negros/as" costumava ser denunciadxs.

extrapolam, neste trabalho, o que antes eu enxergava como uma necessidade particular, para então buscar alcançar uma coletividade plural, na medida em que o reconhecimento mútuo entre minha trajetória e a de muitxs músicos/cistas redirecionou o objetivo inicial deste trabalho.

Na cidade de Salvador, tenho tido a possibilidade de experimentar conviver em "mundos" díspares entre si: o mundo acadêmico (do ensino e pesquisa) e o mundo da rua ou da noite (a partir de shows e produções musicais). Nestes mundos, com frequência o recorte racial se sobrepõe à categoria de classe, sobretudo quando se trata do segundo mundo; aquele ligado à prática musical percussiva, realizada por músicos/cistas academicamente formados ou não. Através do conhecimento de histórias de vida, de casos relatados, bem como da minha própria relação com o meio, fui me dando conta que determinados padrões de comportamento se repetiam quando se tratava de músicos/cistas percussionistas. Fui observando que, embora ocorresse com pessoas desconhecidas entre si, a visibilidade, reconhecimento e remuneração destx profissional se diferenciava de maneira depressiva perante xs demais músicos/cistas de um mesmo local de trabalho.

Para mim, enquanto pessoa negra e músico percussionista, foi e tem sido um desafio lidar com esta realidade. No trânsito que me é possível entre os mundos, percebo que esse padrão de comportamento atravessa os muros que separam universidade e rua, gerando desafios no lidar cotidiano hostil, onde algumas pessoas têm privilégios e outras sequer tem direitos. Associações entre fenótipo e potencial criminal são recorrentes em abordagens policiais, ao mesmo tempo em que associações entre um nível e outro de conhecimento musical são feitas a partir do instrumento que um e outro toca; um piano e um atabaque, por exemplo. A saber, o jugo desse reconhecimento musical, aparentemente associado a fenótipo e ao instrumento, pode variar em nomenclatura, conforme cada qual passa a ser chamado: um músico ou um batuqueiro – sendo este último termo incomum nos ambientes musicais profissionais da capital baiana. Sobre essa questão do ser ou não ser batuqueiro, Antonio Risério (2007, p.10) em seu livro *A utopia brasileira e os movimentos negros* (2007), coloca: "mas, será que devemos perder tempo com isso?", retaliando a fala de uma pessoa negra que se pôs contra o uso deste termo.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Em seu livro *A utopia brasileira e os movimentos negros* (2007), o autor coloca que: "recentemente, numa reunião na sede do olodum, a socióloga beth capinam causou constrangimento ao se referir a um filho seu como *batuqueiro*. Depois de alguns segundos de silêncio, um comissário racista neo-negro do "politicamente correto" sentenciou: "batuqueiro, não, Beth...percussionista". Só não vou acusar tal pessoa de racismo porque sei que não é disso que se trata" (2007, p. 10). Aqui, a colocação de Risério reflete o pensamento de uma sociedade racista, onde o autor não só discorda da reivindicação política do "comissário racista neo-negro", mas também o critica cogitando ter agido aquele homem com um tipo "racismo reverso", argumento então inventado pela branquitude e, efetivamente, impossível de acontecer; uma vez que numa sociedade onde o poder tem cor branca, a reivindicação de um negro não surtirá o mesmo efeito.

Ao fazer essa pergunta, Risério não percebe a disputa de narrativa que está em jogo, e se mostra alheio, despreocupado com estas questões cujo impacto simbólico não lhe afeta. Ao contrário do que ele entende por “perder tempo”, a discussão desta questão no entorno musical étnico-racial expande a compreensão temporal do quando, onde e de que forma tem se dado importância aos dizeres sobre o quê interessa pra quem, nas disputas dessas narrativas. Em defesa da possibilidade horizontal dos discursos, e consequentemente contrário à posição deste autor, trago um relato de experiência pessoal sobre esta questão, cuja afetação me direcionou à escrita deste trabalho.

No mês de fevereiro do ano de 2016, fui convidado pelo cantor e compositor Lazzo Matumbi para lhe acompanhar no carnaval de Salvador daquele ano, numa situação em que seu baterista, meu amigo e professor Tedy Santana, não poderia atuar, e eu acabei lhe substituindo. Seria um show importante, no último dia de carnaval, bem no centro do bairro da Liberdade – um território negro de referência histórica na luta antirracista. Ao chegarmos no local do show, o público já fazia fila para abraçar e fazer *self* com Lazzo, ao passo em que nós, músicos da banda, íamos nos integrando ao ambiente e se contagiando com a efervescência do momento. Coordenando o acesso à estrutura que englobava o palco e *backstage*, havia uma produtora que nos convidou a ocupar o espaço dos camarins. Neste instante, juntamente com o guitarrista, contrabaixista e tecladista, nos direcionamos para um deles, quando então a produtora se referiu a mim: "Marcos, o seu camarim é o outro. Este é para os músicos; o seu é o dos *batuqueiros*", ela disse. - Como? Interpelei a produtora. - “Isso, naquele camarim ficam cantores e músicos, e nesse ao lado, ficam os percussionistas e *Staff*", (sic). Continuei questionando e argumentando não fazer sentido o que ela queria; situação que culminou na minha recusa sobre essa norma e me juntei ao grupo no outro camarim.

Esse evento ficou reverberando em mim durante todo o show, durante toda a semana, durante todo o mês, o que me fez, posteriormente, conversar com o próprio Lazzo sobre o ocorrido e ele veio a me revelar que, ainda na década de 1970, ele tocava percussão em grupos de samba na Cidade. Sentido, desde então, o preconceito que havia para com os percussionistas e sambistas que atuavam na cena soteropolitana, ele resolveu se tornar cantor e, sobretudo, cantor de reggae. “Marquinhos, esta é uma Cidade ingrata com os negros. Quando se é percussionista então...isso piora”. Na ocasião, ao contrário de se desculpar por ela ou externar qualquer consternação, Lazzo disse ser este comportamento uma normativa na cena musical de Salvador, sinalizando que caberia a cada músico negro estar consciente e se colocar. Bem verdade, essa normatividade é uma constatação que vem de longe, passa por mim e por uma

comunidade de profissionais xs quais, na maioria dos casos, não se dão conta do porquê que isso acontece.

Pontualmente falando, nasce a partir daí a escrita deste trabalho enquanto projeto de pesquisa. Ele foi elaborado no pós-efusão daquele acontecimento carnavalesco e em meio a diálogos com músicos percussionista mais velhos, cujos depoimentos (que serão apresentados mais adiante) corroboraram a ideia de que há no mercado musical local um consenso histórico e bastante problemático sobre a figura do percussionista. A consciência da profundidade deste problema me impele a um envolvimento participativo, compreendendo este trabalho como parte de um compromisso político junto ao esforço de pessoas ligadas às práticas musicais no âmbito da percussão na cidade de Salvador, dentre as quais estou incluído. Nesse sentido, longe de me apegar a um sentimento pessimista, tenho consciência do quão importante e necessária é a atitude de realizar um trabalho cujo tema carece de ampla discussão e visibilidade no espaço acadêmico, particularmente nos centros de ensino e pesquisa em música (os quais gozam de prestígio social em relação às vivências não acadêmicas), tentando transpassar a territorialidade periférica na qual está inserida esse debate e então alcançar lugares geopolíticos que proporcionem avanços.

Assim, positivando estratégias que interfiram na esfera central das relações de produção musical, acredito que pelo fato de ser eu, um "autóctone" das práticas musicais de rua, o então responsável por protagonizar aqui essa discussão, o alcance e reverberação entre os pares e ímpares de profissão tende a ser mais efetivamente significativo e motivador. A saber, minha autoafirmação enquanto músico 'formado' pelos regimes da rua e da noite, não intenta qualquer maniqueísmo ou dualidade em relação ao meu trânsito acadêmico. Pelo contrário, sendo eu fruto dos encontros, busco aqui aliar o que de mais potente pude apreender destes universos; os quais possuem, cada um, o seu lugar de singularidade, acreditando que é do movimento que se originam as coisas, e através deste mesmo movimento tais coisas se transformam. "Mesmo que a árvore caia, se a raiz estiver viva, brotará" (provérbio Bakongo).

Portanto, é como fruto deste movimento que me ponho a realizar este estudo. Com a tese de que o termo Batuque atuou na história musical brasileira como um dispositivo de racialização sonora, este trabalho consiste em evidenciar esta proposição na medida em que advoga o lugar de músico à pessoa negra cuja existência é atravessada pela prática musical percussiva. Considerando a recorrente anulação deste lugar em decorrência de uma classificação sub-musical no ambiente profissional, o questionamento acerca de Batuque como uma não música, assim como de Batuqueiro como sinônimo de não músico, emergem aqui enquanto problemas referenciais de investigação. Do mesmo modo, e aprofundando às

estruturas destes questionamentos, me interessou discutir os caminhos pelos quais o discurso sobre Batuque ganhou forma e força perante séculos de histórias do povo negro no Brasil. Do que deriva, o termo Batuque? De que modo o seu uso encerrou as experiências sonoras afrodiaspóricas à condição naturalizada de uma não música? No que implica, nos dias de hoje, a um músico percussionista de Salvador ser chamado de batuqueiro?

Desse modo, acreditando ser estas inquietações e sentimentos uma experiência, embora singular, mas certamente partilhada, busquei saber e discutir com demais músicos e musicistas percussionistas da cena musical de Salvador, de que modo essas questões chegavam em cada um deles e delas. Nesse processo, considerando os caminhos de resistências negras, foi imperativo pensar as formas ressignificatórias empregadas por estas populações diante do caráter homogeneizador inscrito no discurso sobre Batuque. Por isso, busquei entrelaçar práticas fundadas na ressemantização destes termos, Batuque e Batuqueiro, conforme é percebido em instituições religiosas, em nações de maracatus e manifestações culturais, cujos fundamentos têm na estrutura material e espiritual do corpo negro o seu próprio arquivo; este, um território detentor de segredos e memórias ancestrais. Ainda, dentro do campo das ressignificações, porém a partir de um viés insurgente, busquei trazer perspectivas contemporâneas de musicalidades afro-baianas as quais amparadas em análises, apresentam um discurso que flui num movimento reverso em oposição ao silenciamento que batuque causou.

Dessa forma, intentei defender o meu ponto de vista tendo como amparo a discussão de diferentes fontes documentais e caminhos metodológicos, ao mesmo tempo em que busquei reivindicar o lugar social artístico do músico percussionista, sem deixar de considerar, entretanto, as dinâmicas de transformações que o tempo nos impõe quanto a compreensão dos fenômenos, bem como dos usos que as comunidades legitimam para eles.

Assim, na primeira parte deste trabalho (Tecendo redes e ampliando o campo etnomusicológico), discuto o aporte teórico e metodológico que o ampara, apresentando a área da música e da etnomusicologia como meu lugar de enunciação, identificando neste conjunto ausências sistêmicas no que diz respeito a abordagens sobre musicalidades perpassadas pelo marcador social raça e o racismo; lugares estes, quem sabe, elementares para a construção de debates e compreensões em torno das musicalidades/corporalidades africanas e afrodiaspóricas. Nesse sentido, busco apontar caminhos para que a área venha a ampliar suas lentes em torno destes atravessamentos. Trago como metodologia geral a abordagem decolonial, cuja característica crítica-analítica encobre todo o escopo do trabalho, dando conta, através da produção intelectual negra, de evidenciar o caráter mutacional do racismo em nossa sociedade - da qual o fenômeno musical faz parte -, bem como potencializar os lugares de resistência e

reexistências forjados por nós negros/as em oposição a este lado da força. Ainda, discuto ideias sobre o processo de racialização fenotípica e epidérmica - cujas bases serviram como projeto de dominação colonial e imperial do povo africano -, tendo como aporte teórico os trabalhos de Carlos Moore, Ckeikh Anta Diop e demais autores e autoras. Por fim, trago a perspectiva de etnografia participante, me reconhecendo neste processo enquanto pesquisador e pesquisado.

Na segunda parte, de caráter histórico-musical, traço um panorama histórico sobre a criação ou invenção do termo/conceito batuque, buscando localizar no tempo, a partir de fontes documentais diversas, em que momento provável esse termo passa a ser designado como "guarda-chuva" agregador de particularidades identitárias, legando ao silenciamento o universo intelectual-artístico produzidos pelas sociedades africanas submetidas ao jugo português. Ainda, discuto sobre a construção de um discurso depreciador dos tambores africanos e de como a legitimação dessa narrativa foi assentando no imaginário branco brasileiro, e como isso foi e tem sido desastroso para negras e negros os quais continuam ligados, diretamente, a tradições culturais e profissionais onde a dança, o tambor e o encantamento estão presentes.

No terceiro momento, busco pensar e discutir sobre a situação da pessoa negra e suas condições econômicas no período pós-abolição, estreitando este olhar para a utilização das musicalidades afro diaspóricas enquanto moeda de troca. Aqui, mesmo com muitos problemas, negros e negras passam a negociar seu potencial artístico e assumem determinados lugares neste processo de comercialização de suas músicas. Embora considerando esta inserção, um dos focos deste capítulo é o debate em torno do como essas negociações tenderam a operar, entendendo-as, desse modo, a partir do que Aníbal Quijano vai chamar de Colonialidade do poder; uma vez que aí, no pós-abolição, se estabelece um novo caminho de extrativismo da mão de obra negra não mais como no regime escravista, mas sim pelas vias da apropriação intelectual e artística. Afunilando o foco, busco exemplificar essa perspectiva no contexto local de Salvador, a partir de análise contextual e relatos de músicos.

No quarto momento, busco trazer em diálogo as percepções de músicos e mucisistas negras atuantes na cena soteropolitana sobre como o termo batuque lhes chegam, tratando portanto sobre os atravessamento deste em seus processos de formação e atuação musical cuja relação com batuque se apresenta nas falas de maneiras diversas. Aqui, é feito um debate em torno da cena musical local observando os lugares os quais se reservam para o músico percussionista, tangenciando, sobretudo, o aspecto financeiro que envolve este fazer musical.

No quinto momento, busco evidenciar estruturas ressignificadas pela afro-diáspora nas quais o corpo, as ancestralidades, gestualidades e musicalidades são convocadas ao protagonismo de seu acontecimento. Apresentando perspectivas epistemológicas fincadas em

bases afro-orientadas, onde as diversas manifestações musicais negras presentes no entorno do sul (Batuque Gaúcho), sudeste (Batuque de Umbigada) e nordeste brasileiros (Maracatu, candomblé, capoeira, groove arrastado) são observadas desde essa ótica, ao passo em que se constituem enquanto práticas ressignificadoras deste termo batuque, desmantelando este elemento do lugar de dispositivo racializador.

## 2. TECENDO REDES E AMPLIANDO O CAMPO ETNOMUSICOLÓGICO

Confesso que me questioneei, inicialmente, se o campo da etnomusicologia seria o mais adequado para o desenvolvimento desta temática, sobretudo por conta da base denunciativa sobre a qual minha hipótese veio a ser construída. Bem verdade, minha incerteza quanto ao abraçar ou não esta área se fundava a partir de meu olhar ressabiado, e pelo cansaço histórico de ter sido eu, pessoa negra, frequentemente colocada como objeto de estudo etnográficos (o outro), conforme vemos nas diversas his(es)tórias sobre o “folclore do negro”, o “problema do negro”, etc. Ainda, hesitei em assumir esta área devido a minha visão (antes) estreita do campo, a qual faltou criticidade em buscar ou prospectar um caminho etnomusicológico possível e distinto daquele então apresentado pela musicologia positivista - da qual eu tinha maior conhecimento e que, por um momento, me influenciava a não considerar a etnomusicologia como um campo "cientificamente" comprometido ou politicamente "engajável". Ocorre que essa via etnomusicológica, a implicada, embora presente, pulsante, ela ainda parece não estar em pé de igualdade perante o modelo hegemônico euroamericano o qual me veio primeiramente. Atento às circunstâncias que possibilitam a manutenção deste desequilíbrio entre as perspectivas e métodos de abordagens, busco neste trabalho contribuir para a expansão de vertentes etnomusicológicas engajadas, tecendo redes de trocas horizontais e interseccionando zonas de saberes a partir de seus conflitos e convergências.

Em principio, portanto, me coube buscar compreender os vieses que historicamente embasavam este campo, bem como saber quais eram as ferramentas teórico-metodológica que ele me ofereceria para então desenrolar minha proposta de tese. Nesse sentido, e a partir de um olhar mergulhado numa criticidade construtiva, pude constatar de imediato a estreita ligação que havia entre este campo e o campo da antropologia, o qual, segundo José Jorge de Carvalho (2001) é campo de conhecimento “plasmado nos países centrais nos dias de colonialismo” (CARVALHO, 2001, p.1), e que veio a se tornar uma disciplina legitimada a observar, analisar e "definir" - a partir do que apontavam suas lentes exógenas, o que determinado grupo social era ou não era. Neste terreno, a saber, antes mesmo de ter o nome antropologia, a metodologia basilar deste campo implicava no estudo descritivo de características e práticas de grupos não europeus (os primitivos), então observados e caracterizados por meio de uma escrita étnica, etnográfica/etnocêntrica (feita pelo civilizado) como forma de apresentar aos seus pares (poder colonial ou sociedade científica) o quão desigual, exótico ou inferior eram esses “outros”.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Obviamente, com os olhos de hoje, me refiro à era clássica do uso da etnografia enquanto instrumento de poder colonial, catequizador e racializante, estando consciente de que vertentes antropológicas contemporâneas,

O desenvolvimento histórico do que veio a ser denominado posteriormente como um campo disciplinar antropológico, nesse sentido, permeou a esfera (do que hoje consideramos violenta) da intervenção, estratificação e extrativismo de culturas não europeias através dos regimes coloniais/imperialista e que ainda hoje reverbera, tal qual uma onda sonora, nas relações hierárquicas pesquisador x pesquisado. Isto, entretanto, se refere ao padrão canônico normativo da área, lugar então questionado pela insurgência de “antropologias periféricas” conforme nos traz Roberto Cardoso de Oliveira (1998). Localizando minha fala junto ao contexto de dominação colonial portuguesa nos territórios africano e brasileiro, é sabido que Portugal, se valendo desta ferramenta etnográfica, produziu uma vasta documentação a partir de descrições étnicas e análises enviesadas de práticas religiosas, organização político-hierárquica, culinária e relação parental, as quais, embora aparecem imbricadas às formas musicais-coreográficas produzidas pelos povos originários de ambos os territórios africano e brasileiro, estas tenderam a serem vistas de modo separado, como que extraídas do seu contexto de acontecimento. Estas informações com frequência aparecem nos relatos de missionários religiosos, militares, bem como em crônicas de viajantes os quais, em certos casos, integravam comitivas internacionais com fins de pesquisa e exploração territorial.<sup>4</sup>

Este modelo analítico de como falar sobre o outro e pelo outro, entretanto, serviu como base metodológica para a construção de percepções sobre o fenômeno musical sonoro, bem como sobre as pessoas produtoras/participantes deste evento. Posteriormente, esta área investigativa seria nomeada como o estudo musicológico<sup>5</sup> comparativo ou o estudo antropológico da música (NETTL, 1983); (MERRIAN, 1980); (BLACKING, 1974); (MEYERS, 1992) onde, embora inicialmente baseada no método analítico da musicologia do século XIX (a qual compreendia como natural/universal apenas a produção musical da Europa ocidental), esta abordagem se diferenciava por ter como *locus* de estudo as culturas musicais não locais; como já dito, a cultura do outro (exóticas).<sup>6</sup>

---

particularmente me referindo às brasileiras, têm buscado se afastar de um modelo ideológico-enraizado ao qual essa disciplina esteve atrelada, conforme nos explica José Jorge de Carvalho (2001).

<sup>4</sup> Para saber mais sobre a ação descritiva de missionários no contexto africano consultar o trabalho de Eduardo Lichuge (2016) "História, memória e colonialidade: (...)". Igualmente, como forma de complemento, ao longo do texto vou apresentando com mais detalhes descrições de missionários e militares coloniais sobre práticas musicais no Brasil bem como em países africanos.

<sup>5</sup> Para melhor conhecer o percurso histórico da musicologia, desde sua base positivista até a nova musicologia, indico ler o texto do professor Paulo Castagna "*A musicologia enquanto método científico*" (2008).

<sup>6</sup> Para fins de explicação, deixo evidente que aqui estão sendo consideradas as convenções e valores ideológicos de cada tempo histórico. Portanto não caberia, neste processo de investigação do pilar etnográfico/antropológico bem como musicológico da etnomusicologia, julgamentos descontextualizados, tampouco a negação do valor que tais informações têm no tempo presente. Entretanto, estar ciente do modo como historicamente foram engendradas e quais usos foram atribuídos à estas ferramentas (musicologia e antropologia) – devido ao seu papel teórico-metodológico sobre a etnomusicologia, nos faz atentar para tentativas de reprodução de modelos hoje pouco

Nos anos de 1904 e 1905, são publicados alguns textos que, metaforicamente, podemos chamar de “certidões de nascimento” da etnomusicologia, pois anunciam claramente o incipiente campo de estudos, situado epistemologicamente entre a musicologia e a antropologia, mesmo filiada, a partir desse momento, a ambas as ciências, esta pesquisa de “músicas exóticas” ainda permaneceria, por um bom tempo, sem o devido reconhecimento pleno por nenhuma das duas. (OLIVEIRA PINTO, 2004, p.112).

Embora fincada nestas práticas de investigação e intervenção oferecidas por estas duas áreas, o surgimento da etnomusicologia<sup>7</sup>, enquanto campo de estudo disciplinar, também se dá pela colaboração de metodologias desenvolvidas no campo da psicologia por Carl Stumpf (1848-1936) e posteriormente por Erich Hornbostel (1877-1935), os quais, a partir de experimentos sonoros-fisiológicos, constituíram um pioneiro e vasto acervo de gravações sonoras de povos não europeus na Alemanha (Oliveira Pinto, 2004), dando ênfase ao caráter interdisciplinar sobre o qual este campo tem sido constituído. Embora a Etnomusicologia tenha sido historicamente conceituada por Alan P. Merriam (1964) como "o estudo da música na cultura", abordagens posteriores (BLACKING, 1973); (KEIL, 1979) buscaram ampliar esta compreensão na medida em que apontaram a necessidade de interpretações nativas para os fenômenos musicais (tal qual a imbricação música-dança), entendendo-os enquanto um fio-membro de uma teia que se interliga a práticas sociais do indivíduo ou grupo que produz essa música - o “musicador” ou *musiking*, como nos traz Christopher Small, (1998).

Para além destes aspectos, o campo etnomusicológico frequentemente se coloca (ou é colocado) frente a debates e questionamentos quanto a sua utilidade, seu campo de atuação, bem como quanto à sua contribuição social perante a realidade estudada (BEHAGUE, 1984); (NETTL, 2005); (TRAVASSOS, 2003); (LÜHNING, 2014); (RICE, 2014). Refletindo sobre o espaço geopolítico bem como o modo como o campo foi sendo criado, as recorrentes "crises" as quais se instauram no bojo conceitual dessa disciplina se interligam, de maneira inevitável, ao revés epistemológico e provável desconforto então provocado pelo “outro” na relação sujeito x objeto / colonizador x colonizado (KILOMBA, 2019) na medida em que este outro passa a reivindicar o seu lugar de auto-inscrição e protagonismo. "O que você pode fazer por nós?", perguntam os povos pesquisados a antropólogos/etnomusicólogos, num questionamento que desconcerta e demarca um limite nas relações de poder, conforme nos traz Anthony Seeger,

---

aceitáveis, bem como para direcionar tais abordagens de maneira a contemplar as demandas sociais da contemporaneidade

<sup>7</sup> O termo "etnomusicologia" é atribuído ao pesquisador holandês Jaap Kunst, o qual utilizou esta expressão como título de seu livro "*ethno-musicology*", no ano de 1950. Posteriormente, em 1959, este autor deixa de usar o ífem, juntando então as duas palavras em uma: *ethnomusicology*.

“cada vez mais as pessoas em cuja sociedade se faz pesquisa perguntam ao antropólogo: ‘O que você pode fazer por nós?’ É uma pergunta desconcertante, às vezes, mas costuma ser salutar, marcando o fim de algumas modalidades de domínio colonial” (SEEGGER, 2015, p. 63).

Com características semelhantes, relações desiguais de poder tendem a ser reproduzidas dentro do próprio campo etnomusicológico, na medida em que observamos disparidades nos aspectos referentes à reverberação e alcance das pesquisas realizadas em determinados centros de produção: as do Norte global em detrimento às do Sul global. A bem da verdade, voltando os olhos para o que nos apresenta o decurso histórico da área, se torna evidente o arranjo conceitual cujo intento é (tem sido) a manutenção de uma hegemonia euro-estadunidense enquanto centro único de referência em pesquisa etnomusicológica, base esta que se utiliza da insistência em “desconhecer” a existência e expansão desse campo de estudo no Brasil e desde o Brasil (LÜHNING, 2016, p.37). Tal qual uma agenda fincada em bases colonialistas-imperialistas, a manutenção desse *status* tende a alimentar o dilema conceitual e político sobre a área, uma vez que a postura de primazia destes países em relação aos demais provoca um alargamento da lacuna dialógica entre as diferentes formas de produção de saber.

Me parece necessário, nesse sentido, rememorar que assim como na África negra, há séculos o Brasil tem sido utilizado enquanto “laboratório de pesquisa” para a antropologia bem como para a etnomusicologia, ambas historicamente exercidas por pesquisadorxs estrangeirxs não negrxs, não indígenas e não residentes, dadas às devidas exceções, dentre xs quais vemos expoentes como Robert Park (1864-1944); Wilhelm Kissenberth (1878-1944); Theodor Koch-Grunberg (1872-1924); Melville Herskovits (1895-1963); Ruth Landes (1908-1991); Lévi Strauss (1908-2009) e outros e outras tantas.<sup>8</sup> Tal lugar de produção, o eixo euro-estadunidense, há muito tem se colocado como conhecedor das dinâmicas culturais das populações minoritárias, a partir de estudos não implicados (em certos casos) ou encobertos por interesses políticos. Como consequência ou reverberação deste processo, este eixo enquanto bloco coletivo tende a lançar um olhar desinteressado quando estes estudos são realizados por pesquisadorxs brasileiroxs, ou brasilianistas residentes aqui. Não se trata, portanto, de negar o valor científico que tais empreendimentos têm legado às áreas de conhecimento relacionadas,

---

<sup>8</sup> Dessa pequena lista, que por muito está incompleta, é importante reconhecer que estes nomes são referenciais basilares nos estudos sobre culturas negras e indígenas no Brasil. Sendo portanto evidente a identidade étnica de tais pesquisadores, é sintomático saber que não se tornou cânone, ou sequer referência curricular de formação, os trabalhos do etnolinguista negro Lorenzo Dow Turner (1890-1972), cuja pesquisa foi realizada junto a membros de terreiros de candomblé na Bahia na década de 1940, dois anos antes da pesquisa antropológica de Melville Herskovits e seis antes da chegada de Piere Verger à Bahia.

mas se trata sim de buscar um deslocamento quanto ao ponto de observação sobre o como e a quem custou a construção desse legado.

Acerca desse comportamento, me pergunto o que poderia haver de errado nos estudos realizados desde dentro? Etnomusicólogos brasileiros e brasileiras não podem falar sobre si? Estaríamos nós infringindo o “código” da área que sugere “apenas estudar a música que está fora da cultura do pesquisador”, conforme traz Nettl (1964)? Corre o risco a etnomusicologia contemporânea de se repetir em padrões intelectuais hierárquicos, tais quais aqueles que a área (em alguns casos) buscou criticar? Ainda: seria necessário, para nós de dentro, assegurarmos na ideia plural de que há etnomusicologias (como alternativas desobedientes à hegemonia), conforme nos sugeriu Manuel Veiga (2004), Angela Lühning (2016) e Kilza Setti (2016)?

Remando em favor da diversidade, Timothy Rice em trabalhos como *Toward the remodeling of Ethnomusicology* (1987), *Disciplining ethnomusicology: a call for a new approach* (2010), bem como em *Ethnomusicology in Times of Trouble* (2014), discorre sobre a necessidade deste campo buscar caminhos e modelos de abordagens que não se restrinjam àquele duplo inicial musicologia-antropologia então identificado por Merriam (1964), cuja abordagem ao longo do tempo se apresentou insuficiente perante as demandas e insurgências apresentadas à área. Rice, em sua abordagem, também questiona a postura apática e descompromissada de etnomusicologistas euro-estadunidenses quanto a incipiente abordagem sobre os problemas sociais (doenças, violências, meio ambiente, guerras, exílio) e suas relações de imbricação com o fenômeno musical, o qual, buscando entender o porquê de tamanha demora da área em tratar os lugares de conflitos como espaços de atuação etnomusicológica comprometida, o autor pontua alguns fatores que podem ter contribuído para esta postura de comodidade e “neutralidade” de muitxs pesquisadorxs;

Primeiro, os etnomusicólogos frequentemente, mas nem sempre, conduzem suas pesquisas sobre músicas que amam. Ou seja, muitos deles são movidos, em primeiro lugar, pelo prazer estético que a música proporciona, ficando para depois as questões sociais e intelectuais que uma antropologia da música busca investigar. Em segundo lugar, a música está associada, na imaginação anglófona, a coisas boas; "Isso é música para os meus ouvidos" é a expressão comum quando se ouve notícias felizes (ver Nettl 2005: 18). Portanto, a possibilidade dessa música poder ser associada aos piores aspectos da existência humana não é atraente nem intuitiva, neste caso. Em terceiro lugar, os paradigmas etnomusicológicos sugerem que a música é produzida principalmente em ambientes sociais estáveis, em que uma sociedade inteira, um governo eficiente ou alguns poucos clientes ricos apoiam a produção musical. Quando as sociedades desmoronam sob a pressão, a violência, a doença generalizada ou a agitação entre os grupos minoritários, pode ultrapassar a nossa imaginação que a música será produzida em tais contextos. Uma quarta razão, talvez, que nos primórdios da etnomusicologia, em outras palavras, geralmente se refere é à música tradicional. Essas predisposições nos levaram a ignorar os novos gêneros e estilos de música necessários para lidar psicológica, emocional e socialmente com os problemas

contemporâneos do mundo real. (RICE, 2014, p. 3-4).

Ocorre que, por mais que seja considerada a diversidade de abordagens vigentes no campo etnomusicológico (mesmo que ainda haja hierarquias quanto ao tipo de abordagem), é pouco prudente buscar manter uma postura em base relativista e "neutra" enquanto tradição narcisista da área – me referindo à postura segregacionista do norte global, prejudicando o avanço de apanhados críticos que venham a favorecer a construção de diálogos horizontalizantes e democráticos desde aqui. É uma arrogância academicista, com traços colonialista, supor que apenas uma parte do hemisfério pode elaborar conhecimento sobre si e sobre os outros. Bem verdade, é prepotência supor que temáticas periféricas, locais ou não, as quais são desinteressantes às abordagens do norte global, não simbolizem e reverberem um conhecimento e pertença (HARAWAY, 1995) então forjados na estrutura de cada grupo e pessoa. Provocar desconforto epistemológico no cânone conceitual da etnomusicologia euro-estadunidense é concordar com o que nos traz a feminista negra lésbica Audre Lorde (1979), quando diz que “as ferramentas do mestre não irão dismantelar a casa do mestre. Elas podem nos permitir temporariamente a [jogar] seu jogo, mas elas nunca vão nos possibilitar a causar mudança genuína” (s.n).

Por esta via crítica, mesmo alguns autorxs que fazem parte deste eixo global, como o citado Timothy Rice, se lançam a questionar determinadas posturas do campo quanto à sua abertura em abordar temas historicamente pouco tratados. Como exemplo deste movimento, a professora e pesquisadora Deborah Wong traz em *Ethnomusicology and Difference* (2006) um debate que gira em torno da relutância de etnomusicologistas deste centro em se engajar com abordagens críticas que tratem sobre a diferença<sup>9</sup>. Ela constata que, embora já houvesse uma produção de “amostragem” a qual buscava justificar que essas temáticas eram tratadas no campo etnomusicológico, a carência de abordagens relacionadas a discussão de gênero, sexualidade, feminismos ou sobre políticas identitárias continua evidente, sobretudo quando se trata de tomar como base para tais discussões as teorias que fundamentam essas categorias. Buscando ser otimista sem deixar de ser realista, Wong coloca que como tendência, "os etnomusicólogos tem começado a definir suas pesquisas sobre questões de diferença, mas ainda

---

<sup>9</sup> A respeito do termo 'diferença', embora sejam acolhidos os quatro caminhos sugeridos por Avtar Brah (1996) para se pensar/conceituar *diferença* (enquanto experiência; enquanto relação social; enquanto subjetividade e enquanto identidade), para este caso, se adequa a perspectiva de pensa-la como relação social, a qual "sublinha a articulação historicamente variável de micro e macro regimes de poder, dentro dos quais modos de diferenciação tais como gênero, classe ou racismo são instituídos em termos de formações estruturadas". (BRAH, p. 116).

com muita cautela - muitas vezes evitando conflitos com a crítica, fato evidenciado pelo não uso de modelos teóricos focados em questões de justiça social (WONG, 2006, p. 266).

Fazendo coro a estas inquietações e buscando visibilizar as “diferenças” no eixo etnomusicológico euro-estadunidense, trabalhos como os de Ellen Koskoff (2014) *A Feminist Ethnomusicology: writings on Music and Gender*, bem como o de Eillen Hayes (2010) *Songs in Black and Lavander: race, sexual politics and women's music*, insurgem enquanto via potencial de transformação do campo, no que tange, sobretudo, ao referido centro nortista. Etnografias sobre a produção/participação musical de mulheres negras estadunidenses e comunidades LGBTQI+, interseccionando perspectivas dos feminismos negro bem como das teorias Queers conjuntamente a abordagens teórico musicais mais amplas, tem dado espaço ao alargamento de ideias acerca do fazer/consumir musical enquanto fenômeno social vivo, diverso e complexo.

Trazendo à frente o marcador social raça como parte central neste debate sobre diferença, é evidente neste contexto de produção etnomusicológica euro-estadunidense o lugar periférico ao qual ele tem sido relegado. A saber, o conhecimento acerca de trabalhos que trazem com menor ou maior consistência esta temática é o mínimo possível, o que me permite conjecturar (considerando o meu interesse na questão) que há uma escassa produção (voluntária?) na etnomusicologia internacional a partir deste prisma. Revistas especializadas não costumam dedicar páginas voltadas a trabalhos científicos que tangenciam questões político-identitárias onde a categoria raça ou a racialização dos processos seja o dispositivo basilar de fenômenos musicais. Me parece que aqui, a supressão deste debate dentro da área é interpretado como uma busca aparente de uma "neutralidade acadêmica" a qual, definitivamente, assume um lugar social quanto ao seu posicionamento político, pressupondo que o fato de não conversar sobre o problema pode vir a trazer resolução para o mesmo.

Na contramão deste posicionamento, Philip Bohlman e Ronald Radano trazem no trabalho *Music and Racial Imagination* (2000) uma proposta de justamente "trazer o elefante para a sala de estar", provocando desconforto e questionando as bases que fundamentam as (etno)musicologias. Para eles, ambas, a etnomusicologia como também a musicologia, são campos de estudos historicamente amparados por narrativas racializantes, as quais compartilham de discursos que hierarquizaram produções culturais (arte x folclore), bem como utilizaram o discurso da diferença como fator inferiorizante; a exemplo da música religiosa judaica perante a hegemonia cristã, bem como o exotismo e essencialismo dirigido à “complexidade rítmica” dos povos africanos. Ao contrário do que se possa imaginar, a exposição de características culturais-musicais distintas daquelas euro-normativas propiciou (e

ainda o tem feito) - sobretudo para culturas africanas e afrodiaspóricas - um fetichismo nocivo e predatório, onde a categoria da diferença é usada enquanto dispositivo que segrega, ao invés de atribuir valor identitário. Para os autores, ambas as áreas “não poderiam ter se tornando disciplinas modernas sem o uso da raça enquanto elemento decisivo” (BOHLMAN; RADANO, 2000, p. 9) de sustentação - constatação essa que me conduz a estar no campo etnomusicológico a partir de um posicionamento engajado, buscando narrativas que considerem minhas identidades culturais negro-diaspóricas.

Kofi Agawu (2016), nesse sentido, sinaliza para as distinções estabelecidas sobre produções culturais não ocidentais, as quais sofrem reinterpretação em suas particularidades musicais (chinesa, indiana, búlgara) ao modo de “exaltar” essa diferença. Ele argumenta que, tal qual a(s) música(s) europeia(s) - então produzida sob a regência de éticas e estéticas comunitárias de cada lugar, estas produções são por si mesmas, símbolos de pertencimento localizados e, portanto, não carecem de marcações comparativas entre si. Entretanto, sobre a condição da música africana, Kofi alerta que o lugar de diferença ao qual foram colocadas estas produções é, no final das contas, resultado de uma insistência ocidental em satisfazer “uma psíquica, psicológica, espiritual ou ideológica necessidade doentia: a África deve ser diferente” (AGAWU, 2016, p. 17).

É evidente que não se trata de querer reivindicar um lugar de igualdade (de pertencimento) das identidades culturais do continente africano em relação às culturas euro-estadunidense através do modelo de negação das diferenças, mas ao contrário disso, se trata de advogar um lugar humanizado, primeiramente, autônomo e heterogêneo em suas particularidades. O caráter esquizofrênico euro-estadunidense apontado por Agawu, se reflete na incoerência, ou melhor dizendo, na conveniência da branquitude<sup>10</sup> quando se põem a referenciar experiências negro-africanas: tal qual a invenção da África (MUDIMBE, 1988), que o imaginário branco a generalizou como um bloco ou um país, o aparato de invenção e racialização da pessoa negra (QUIJANO, 2005) insiste em categorizar suas produções enquanto algo diferente, ou especificamente particular; portanto, algo distante do fazer (comum) legitimado e hegemônico (GRAMSCI, 1978). Ou seja, para a euroamérica, quando lhe é conveniente generalizar a África, o faz; quando prefere demarcar, seccionar experiências afro, igualmente não demora.

---

<sup>10</sup> Embora haja diversas perspectivas sobre o conceito de branquitude, utilizarei aqui aquele apresentado pela autora Ruth Frankenger (1999): é “um lugar estrutural de onde o sujeito branco vê os outros e a si mesmo, uma posição de poder, um lugar confortável do qual se pode atribuir ao outro aquilo que não se atribui a si mesmo” (p. 70).

Em trabalho recente, *Constructing Race and Engaging Power through Music: ethnomusicology and critical approaches to race* (2019), a etnomusicóloga negra estadunidense Maureen Mahon se implica nas questões anteriormente levantadas por Rice, Bohlman, Wong e Agawu, porém aprofundando nos aspectos raciais/racializados musicais, bem como avançando no que tange a perspectiva da interseccionalidade entre os marcadores. Dando conta do contexto etnomusicológico ao qual ela pertence, aquele euroestadunidense, Mahon (2019) coloca que apesar de existir uma extensa produção acadêmica sobre a música dos povos racializados, a questão racial, enquanto dispositivo social demarcador, continua a ser negligenciado nestes trabalhos. Em seu entendimento, o campo tende a rejeitar a noção de raça enquanto um constructo social (não biológico), e talvez por isso negligencia o efeito que este marcador exerce sobre a produção musical dos povos radicalizados.

A exemplo destas posturas etnomusicológicas insurgentes “de fora”, vertentes latino-americanas semelhantes têm buscado novas formas de conceber os estudos do campo, no intento de virar a chave nas relações hierarquizadas tomando como amparo caminhos epistemológicos e metodológicos que horizontalizem as trocas na produção de conhecimento. Amparado em posturas comprometidas, decoloniais, tais vertentes tem buscado concordância com as reivindicações político-identitárias contemporâneas, bem como com as demandas, realidades e possibilidades apresentadas por cada campo em contexto. No caso brasileiro, no que tange a atuação etnomusicológica implicada, a extensão territorial e a diversidade identitária dos seus territórios têm exigido deste campo perspectivas igualmente plurais e particulares. Neste campo das diversidades, racismos, sexismos, desigualdade de oportunidades, violências institucionalizadas, são experiências que convivem lado a lado com as produções musicais no Brasil, temas estes que ainda carecem em muito de serem observados quanto às suas colaborações para a existência destas produções musicais, bem como suas reverberações.

## 2.1 A ETNOMUSICOLOGIA BRASILEIRA E SEU VIÉS ENGAJADO

Não vou me propor a trazer aqui um histórico da etnomusicologia no Brasil, uma vez que já existem bastante trabalhos significativos que tratam deste aspecto. Talvez aqui, eu busque assentar, através de referenciais igualmente significativos, o lugar de uma etnomusicologia brasileira a qual, através de aspectos que serão colocados, se apresenta distinta de uma etnomusicologia no Brasil. Esse trocadilho ou jogo de palavras (no Brasil ou brasileira) de fato carrega em si significados que diametralmente se diferencia um do outro. A bem da verdade, se pensarmos num campo disciplinar onde a sua macroestrutura veio a "servir" como base integral para sua instalação/implantação em um território identitário o qual se distancia em muito daquele de onde tal base foi originada, observaremos que houve neste processo, portanto, uma ação dessa disciplina ao modo de "empréstimo" neste novo espaço. Por outro lado, se novamente pensarmos esta mesma macroestrutura disciplinar, todavia modificada e ressemantizada pelos agentes autóctones deste mesmo novo espaço, observaremos que os procedimentos e finalidades desta serão significativamente diferentes dos procedimentos e finalidades daquele modelo primeiro; o não ressignificado. Portanto, a chave "etnomusicologia no Brasil" implica numa ocidentalização das relações que envolvem a práxis etnomusicológica neste território, ao passo em que uma etnomusicologia que se pretenda brasileira, embora oriunda daquela matriz, buscará se afinar e comprometer-se com dinâmicas e questões desde aqui.

Se pensarmos sobre a ocidentalização das universidades, dos currículos e métodos de pesquisa (GROSFOGUEL, 2016) veremos que tal realidade não se deu por acaso, mas em certa medida a partir dos processos de empréstimos de estruturas de conhecimento pré-moldados nos centros imperialistas (conforme percebo um ramo da etnomusicologia no Brasil), e então disseminadas nos países emergentes, subdesenvolvidos ou de terceiro mundo – fazendo uso de nomenclaturas próprias do sistema capitalista. Não por acaso, também a etnomusicologia brasileira tem reivindicado visibilidade identitária enquanto forma de posicionamento político, na medida em que esta, partindo de um território carregado de "diferenças", tem buscado desocidentalizar a práxis etnomusicológica local através de reconfigurações conceituais, bem como através da desestabilização da estrutura pesquisador/a x pesquisado/a.

Lühning (2006) vem nos dizer que no Brasil, os caminhos que a etnomusicologia buscou trilhar já eram, desde seu início, diferentes daqueles vistos na Europa e Estados Unidos. Obviamente, o modelo hegemônico de se pensar a área foi o disparador inicial dos trabalhos e, sem dúvida, permanece sendo utilizado por muitos profissionais, conforme salienta Samuel

Araújo (2016) quando critica a insistente restrição interdisciplinar (antropologia e musicologia) a qual muitos profissionais da área ainda estão atrelados. Por outro lado, segundo Luhning (2014), embora não seja consenso, o caráter denunciativo bem como o comprometimento e papel social então assumidos pela vertente etnomusicológica brasileira engajada demarca, de um modo macro, um lugar específico no campo das ciências humanas e das artes, ao passo em que incorpora, em estágio micro, a perspectiva plural de etnomusicologias (tal qual sugeriu Veiga (2004) e Kilza Setti (2016)), buscando ampliar o escopo conceitual e metodológico da área.

Coloco isso, por acompanhar a atuação de vários colegas que entendem a etnomusicologia desta forma mais ampla e comprometida, como tendo afinal um papel iminente político que ela está assumindo, quanto mais ela sai das universidades dialogando com a sociedade. Isso representa uma mudança de paradigma, pois, seguindo esta lógica, não seria mais o ineditismo do ponto de vista acadêmico de um tema que o torna relevante, mas a sua necessidade política e até urgência social/ cultural que, pelo menos, devem ser cogitadas como aspectos importantes na delimitação dos possíveis temas. (LUHNING, 2014, p. 19).

A mudança de paradigma sinalizada por Luhning (2014) perpassa tomadas de postura perante a realidade apresentada, onde o processo reflexivo segue acompanhado de ações transformadoras através de construção coletiva. E nesse sentido, o envolvimento com temáticas e pessoas que habitam a esfera periférica dos holofotes sociais, culturais e das políticas de Estado acaba por se tornar um imperativo da etnomusicologia brasileira engajada. O que na etnomusicologia internacional é compreendido como estudos das “diferenças”, aqui, dado o contexto histórico de construção social brasileiro - considerando também a instauração desigual dos sistemas educacionais e o pouco estabelecimento dialógico entre as populações periféricas e as universidades, para além de serem entendidas como pertencentes ao campo das diferenças, essas temáticas periféricas orientam a estrutura cultural-musical do país; seja no tocante aos processos de resistências dos povos originários e dos povos afrodiáspóricos, ou seja através das interseccionalidades que atravessam as identidades dos povos brasileiros. Nessa chave, exercitar uma práxis etnomusicológica que se pretenda brasileira, é, antes de tudo, assumir postura e se colocar politicamente em favor de um bem coletivo.

Como exemplo para se pensar a diversidade temática que envolve este fazer etnomusicológico, bem como para questionar o silêncio de profissionais que, mais do que não se alinhar, ignoram lugares e caminhos pelos quais a área pode acessar no território nacional, o livro *Etnomusicologia no Brasil* (2016) organizado por Angela Lühning e Rosângela Pereira de Tugny buscam espriar, através de artigos coletivos, perspectivas plurais acerca de culturas musicais, abordagens metodológicas bem como sobre os desafios, emergências e horizontes

que a área tem lidado recentemente. Dentre os debates que este livro propõe, a narrativa enunciada pelo professor Samuel Araújo, em seu texto *O campo da Etnomusicologia Brasileira: formação, diálogos e comprometimento político* (2016), nos apresenta uma preocupada e profunda discussão em torno da necessária ampliação dos horizontes da área, sinalizando para as diversas violências então naturalizadas no território nacional - algumas delas em nível epistemológico, na esfera da colonialidade do saber, e outras na esfera do poder e do ser, então causadoras de estragos físicos e psíquicos.

Apontando a necessidade em lidar coletiva e efetivamente com questões que envolvem a manutenção da vida de pessoas e grupos originários, o autor propõe construir alternativas interdisciplinares então "articuladas a partir de diálogos entre etnomusicologia e os mais diversos saberes socialmente construídos, acadêmicos e extra-acadêmicos" (p. 10). Penso que é justamente o afastamento ou isolamento perante as redes de apoio conceitual, assim como o confinamento em estudos sobre aspectos particulares então extraídos de um contexto plural (investigação sem implicação política) que favorecem a legitimidade de violências as quais perpassam não apenas o espectro musical-sonoro, mas tudo o que está relacionado à produção, reverberação e experiência estético-social das pessoas que estão envolvidas.

Isso nos leva, porém, à necessidade de exame crítico do quão distante está hoje a formação em etnomusicologia oferecida em nossas universidades desse estágio de diálogo, visto que sua interdisciplinaridade, sem dúvida presente quer nos cursos de graduação e pós em música ou áreas afins, é ainda exercida nos limites de objetos definidos a partir de temáticas, processos de produção e validação de conhecimento restritos em última instância ao meio acadêmico, refletindo em grande e esclerosada medida valores ainda hegemônicos no sentido aqui enfatizado (europeu-hétero-branco-cristão), embora estes já tenham sido em grande medida demolidos por perspectivas críticas geradas dentro e fora do ambiente acadêmico.

Portanto, o apagamento da diversidade de visões de mundo opostas ou resistentes a tal processo de dominação se estende ao domínio da ação e reflexão sobre o sonoro e, conseqüentemente, ao social, podendo afirmar-se que tal tem sido o tema de fundo do campo de qualquer etnomusicologia ou antropologia da música ou das artes desde sempre, encontrando-se hoje, de modo hoje mais que óbvio, em conexão direta e em vários graus de violência com o legado de apagamento do debate em torno do assunto e do apagamento de possíveis alternativas dialógicas e quiçá mais sustentáveis de convivência em escala global. (ARAÚJO, 2016, p. 9-10).

Neste mesmo movimento de fazer reverberar a necessidade etnomusicológica brasileira em conjugar uma diversidade disciplinar no intuito de mais adequada e

comprometidamente xs profissionais da área atuarem neste território, os estudos que interseccionam epistemologias feministas têm demarcado o seu lugar de fala neste espaço. A autora Laila Rosa (2014), nesse sentido, tem defendido ao longo de sua trajetória uma perspectiva feminista e interseccional nos estudos sobre música – dentre eles processos composicionais, performance e ensino, agregando pautas que visibilizem as produções, problemas e questões relacionadas às mulheres e a comunidade LGBTQIAP+, com ações que perpassam os muros da academia.<sup>11</sup> Para Rosa, a produção de discursos musicais sejam eles oriundos do *mainstreams* ou dos sub-centros, carregam em si uma estrutura moldada pelos valores do patriarcado, os quais normatizam e privilegiam produções masculinas-heteronormativas ao passo em que deslegitima lugares que não comungam com esse padrão.

Buscando proposição que, para além de problematizar o campo etnomusicológico, também articulem esforços teóricos, artísticos e políticos para se pensar as culturas musicais contemporâneas de maneira mais plural/diversa, Rosa (2014) lança mão de perguntas as quais, embora insistam em continuar sem respostas, tencionam o lugar hegemônico e confortável pelo qual nós, sociedade machista-sexista-racista, nos acostumamos a compreender as relações de ensino, produção e consumo musical:

Ficam então as perguntas: que compreensão de música nós desejamos? Que tipo de ensino de música pode realmente dialogar com a diversidade humana? Como romper com tais silenciamentos para alcançarmos este canto plural que é nossa cultura, onde as mulheres correspondem a metade da população, onde o sexismo produz o feminicídio e violências diversas também no campo do simbólico, onde o racismo e o etnocídio imperam e a lesbo-homo-transfobia ainda se fazem cruelmente presentes? Será que não emerge então a necessidade de cantarmos “outros” repertórios? (ROSA, 2014, sn).

Enquanto marcadores sociais da diferença, as categorias gênero, classe e raça, operam sistematicamente tanto em eixos de produção musical como nos demais setores da sociedade brasileira. Redundante evidenciar os preconceitos e desvantagens que pessoas e grupos classificados nestas categorias são constantemente expostos, fato este que, embora evidente, a sua constatação pouco provoca mobilizações e ações institucionais contundentes quanto a não manutenção destas condições. Me parece necessário, para que se alcance equidade nas disputas discursivas ou que se reverbere os sons produzidos em decorrência de e para além dessa estrutura, buscar o confronto e negociar tensões nos espaços de poder, onde, no caso do campo etnomusicológico, cabe proporcionar a amplificação das vozes dxs pouco escutadxes a partir de

---

<sup>11</sup> Em virtude das dinâmicas e demandas de inclusão social que interferem nas alterações da sigla que representa as comunidades não héteronormativas, faço uso aqui da então atual lgbtqiap+ (lésbicas, gays, bissexuais, transsexuais, queer, intersexo, assexuais/agênero, panssexuais, e mais).

seus próprios enunciados. Sintomático a pouca aderência na área em discutir questões tão estruturalmente presentes no cotidiano brasileiro, fato este que de algum modo contribui para o alargamento das disparidades afetivas, econômicas e de direitos sociais no nosso País.<sup>12</sup>

Apesar do quadro estabelecido, há frestas que têm sido forjadas, há poros que têm sido penetrados, e o que até então poderíamos considerar como fragmentos de insurgências no bojo epistemológico da etnomusicologia, hoje, o que se percebe é a construção de um caminho possível, consistente e irrevogável, o qual encontra bases para seu fundamento em modelos plurais de resistências, sobretudo naqueles exemplos autóctones, oriundos dos povos originários e das populações negras: como a atitude indígena de *retomada* (e não invasões) de terras; o *aquilombamento* e as *revoltas* do povo negro; assim como as *insurgência* e *revoluções* das camadas populares.

## 2.2 ATITUDE DECOLONIAL E PENSAMENTO AFRODIASPÓRICO

Pensar e propor a expansão de um campo de conhecimento onde o enraizamento de suas bases venham a transitar por vias antes desconsideradas é, ao mesmo tempo, reivindicar uma descentralização da hegemonia epistemológica constituinte do campo, e também provocar um giro conceitual acerca dos ângulos (perspectivas), lentes e abordagens sob as quais determinados temas costumam ser tratados. Embora seja possível entendermos as expressões ‘insurgências’, ‘levantes’, ‘revoltas’ e ‘aquilombamentos’ a partir de narrativas particularmente contextualizadas, acredito também ser igualmente possível compreendermos a semelhança e coerência de tais atitudes a partir de processos de tomada de consciência sobre um contexto de injustiça, bem como a partir do propósito comum que é o do próprio desejo de justiça ou de libertação. Portanto, enquanto abordagem teórico-metodológica política que mais adequadamente contempla o caráter insurgente-propositivo desta investigação, a ideia de atitude decolonial (ou giro decolonial)<sup>13</sup> ganha lugar nesse debate afim de acrescentar linhas à teia que vem sendo tecida pelo viés engajado da etnomusicologia brasileira. Por atitude decolonial, Maldonado-torres (2016) entende ser, uma busca [pelo] desmantelamento das

---

<sup>12</sup> Reconhecendo a impossibilidade de trazer no texto outros importantes trabalhos que coadunam o escopo do que entendo ser a etnomusicologia brasileira engajada, nos referenciais bibliográficos indico autoras e autores que advogam essa perspectiva.

<sup>13</sup> Embora alguns/as autorxs dos estudos decoloniais utilizem as expressões giro decolonial e atitude decolonial, ambas com o mesmo significado, priorizarei aqui “atitude decolonial”, por entender/sentir que esta traz denotação mais próxima dos termos cunhados pelas resistências negras. A saber, como bem explica Ramón Grosfoguel (2016), o grupo de estudiosos/as que se dedicam à perspectiva decolonial de investigação é tão diverso quanto as convergências e divergências que são colocadas no bojo dos estudos. Esta abordagem, longe de ser unicêntrica, é sobretudo fundamentada pela pluralidade de caminhos, entretando comungando em propósitos emancipatórios.

formas de poder, ser e conhecer desumanizadoras (...). Este tipo de atitude, de objetivo ou propósito conduz a se apropriar criticamente do uso de múltiplas disciplinas e métodos, sobretudo nas ciências humanas e nas ciências sociais, e a construir novas categorias metodológicas, formas discursivas, práticas pedagógicas e políticas e espaços institucionais que procurem expandir os espaços de emancipação, liberação e decolonização do poder, do ser e do saber. (MALDONADO-TORRES, 2016, p. 78).

Ampliado essa perspectiva, o professor Joaze Bernadino-Costa (2018) compreende ser este um projeto-movimento político que tem se colocado a apontar dimensões de resistências e reexistências de povos (americanos, caribenhos, asiáticos, africanos) aos quais foram impostos os processos de colonização. A partir da ideia de colonialidade do poder (QUIJANO, 2005), colonialidade do saber (MIGNOLO, 2003) e colonialidade do ser (MALDONADO-TORRES, 2007) - conceitos os quais balizam a tese de que ainda experimentamos uma era colonial inacabada (portanto, negando o pós-colonial), o projeto decolonial assume o enfrentamento de revisitar padrões de poder, verdades unilaterais universalizantes, bem como “as hierarquias raciais, de gênero, de sexualidade, religiosa, estética” (BERNADINO-COSTA, 2018, p. 5) as quais fundamentam este sistema de exploração na era moderno-contemporânea. As demandas sociais deste tempo, incluindo-se aí aquelas presentes nos setores musicais acadêmicos, reiteradamente apontam para o modo como operam estas estruturas excludentes de elaboração do saber e do existir, as quais abusam do exercício do poder em sua versão usurpatória. Este padrão, entretanto, em muito carece de ser apreciado e discutido por toda a sociedade, mas sobretudo por aqueles grupos que, por serem caracterizados por sua diferença, sistematicamente são afetados por tais violências. Essa urgência em estarmos atentos ao modo como a colonialidade opera, se deve muito pela capacidade de modelagem e sutileza contextual com a qual ela permeia as relações econômicas, identitárias e raciais, camuflando-se muitas vezes em discursos retóricos, falsas promessas bem como através do extrativismo em suas diversas esferas.

Portanto, identificar as características mutacionais deste sistema é um desafio que se apresenta aos diversos setores da sociedade, e de modo mais enfático para aquele cujas pessoas preenchem as vagas transitórias e sucateadas dos subempregos. Numa busca diária por subsistência, moradia e pelo direito a transitar, me pergunto em qual momento e em quais condições estas sub-pessoas poderiam refletir sobre o funcionamento deste ciclo, bem como traçar caminhos de combate? A colonialidade, enquanto uma produção do colonialismo, continua a ser uma eficiente máquina de moer sonhos, de moer existências, de moer gente; a rigor, gente preta e não branca. Nesse sentido, gente preta que sou, e embora enxergando as

limitações e alcance fronteiriço que a proposta deste trabalho pode alcançar, considero ser um privilégio estar ciente e poder ir de encontro às realidades que nos são convenientemente postas ou ocultadas por este padrão, chamando a atenção para a necessidade de, para além do campo etnomusicológico, enxergarmos tais violências enquanto ações interconectadas, ligadas como uma rede.

O racismo/sexismo epistêmico é um dos problemas mais importantes do mundo contemporâneo. O privilégio epistêmico dos homens ocidentais sobre o conhecimento produzido por outros corpos políticos e geopolíticas do conhecimento tem gerado não somente injustiça cognitiva, senão que tem sido um dos mecanismos usados para privilegiar projetos imperiais/coloniais/patriarcais no mundo. A inferiorização dos conhecimentos produzidos por homens e mulheres de todo o planeta (incluindo as mulheres ocidentais) tem dotado os homens ocidentais do privilégio epistêmico de definir o que é verdade, o que é a realidade e o que é melhor para os demais. Essa legitimidade e esse monopólio do conhecimento dos homens ocidentais tem gerado estruturas e instituições que produzem o racismo/sexismo epistêmico, desqualificando outros conhecimentos e outras vozes críticas frente aos projetos imperiais/coloniais/patriarcais que regem o sistema-mundo. (GROSGOUEL, 2016, p.5).

Conforme trouxe Grosfoguel, decorrem das ações realizadas por um modelo de homem branco, cristão, heterossexual, rico e ocidental, alguns dos problemas mais importantes do mundo contemporâneo. Este, continua a ser um grande paradigma nas sociedades ocidentalizadas, a exemplo de Salvador, onde este modelo de homem continua a ocupar os principais cargos de poder nas instituições municipais, estaduais, federais (parlamento, segurança, educação, saúde, etc), mantendo-se, desse modo, alguns daqueles padrões então forjados séculos atrás. Consequentemente, este fato possibilita a atualização das estruturas produtoras de racismos/sexismo epistêmico, bem como mantêm intacto o modelo de divisão racial do trabalho e o agenciamento do que Lélia Gonzalez (1979) desenvolve em torno da ideia de desenvolvimento desigual e combinado.

O privilégio racial é uma característica marcante da sociedade brasileira, uma vez que o grupo branco é o grande beneficiário da exploração, especialmente da população negra. E não estamos nos referindo apenas ao capitalismo branco, mas também aos brancos sem propriedade dos meios de produção que recebem seus dividendos do racismo. Quando se trata de competir para o preenchimento de posições que implicam em recompensas materiais ou simbólicas, mesmo que os negros possuam a mesma capacitação, os resultados são sempre favoráveis aos competidores brancos. E isto ocorre em todos os níveis dos diferentes segmentos sociais. O que existe no Brasil, efetivamente, é uma divisão racial do trabalho. (GONZALEZ, 1979, s.n.).

Tal quadro, o qual veremos com detalhes mais adiante, é resultado de encadeamentos de forças então direcionadas à manutenção deste status, sobretudo no período pós-abolição. Do mesmo modo, a constatação e análise deste quadro é decorrente do esforço intelectual de negros

e negras, como Lélia, em enxergar os alicerces desta construção e disseminar propostas de reestabelecimento de caminhos igualitários. A respeito deste quadro, Cheikh Anta Diop (1987; 2014) vem dizer que o modelo ariano de homem ocidental se organizou pelas vias do patriarcado, da propriedade privada e da violência letal como elementos base de suas culturas. O imaginário ocidental construído em favor de um espelhamento de si, propiciou (e ainda o faz) a ganância voraz pela riqueza e pelo lucro, através do extermínio/genocídio daqueles que não refletiam ou refletem sua ‘imagem’.

Para não irmos tão longe, o Brasil, enquanto um país ocidentalizado, tem suas instituições operando conforme esta ideologia, onde aqui, segundo o Atlas da violência de 2017<sup>14</sup>, se mata 36 mil jovens negrxs entre 15 e 19 anos por ano. É o estabelecimento da necropolítica (MBEMBE, 2011) em se estado puro. Entretanto, como opção a este sistema, Diop (1987) traz referências fundadas em sistemas culturais norte e centro-africanos, cujas bases tem no matriarcado, na propriedade coletiva e na prática solidária – enquanto modelo de justiça -, um caminho possível para o equilíbrio social na busca de igualdade de direitos. Me pergunto se, poderíamos nós, em algum momento, superarmos o capitalismo voraz e adotarmos sistemas de convivência semelhantes a estes modelos africanos ou até mesmo os modelos dos povos originários brasileiros?

Os caminhos que a colonialidade vem trilhando no contexto brasileiro são atravessados por experiências de violências e resistências que cruzam a esfera temporal de séculos, os quais, conforme traz Carlos Moore (2007), têm sido transformados ao longo do tempo, bem como camuflados através de mitos (democracia racial) e também banalizadas em favor de um regime que mantém a exploração como forma principal de existência. Embora seja buscado na perspectiva decolonial um escopo mais abrangente-não linear do tempo histórico enquanto lugar fértil de investigação, a retomada crítica em torno da investida colonial europeia a partir do século XV bem como os seus desdobramentos nas Américas, assinala um momento disparador-chave para se compreender tanto a construção de um lugar de privilégio epistêmico branco no Brasil-Bahia-Salvador, assim como nos aproxima das atitudes decoloniais dos povos originários e dos afrodiaspóricos perante esta investida. Enfocando aqui em Batuque - algo que esta investigação tem levado a considerar como um produto colonizador (de seu tempo), a atitude de revisitar este tempo histórico a partir das lentes críticas da abordagem decolonial me permite abrir mão de um intento historiográfico ou historicista neste trabalho – não por desconsiderar estas vias, mas sim por entender que este não é o propósito, estando consciente,

---

<sup>14</sup> Disponível em: (<http://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/dados-series/144>). Acesso: 24 jan. 2020.

contudo, que esta atitude não me isenta de ser recolocado num ponto inter e transdisciplinar dos saberes extra-acadêmicos/acadêmicos, bem como me conduz ao movimento do ir e vir espiral sobre as possíveis histórias das coisas que foram contadas e as que não foram contadas.

Portanto, uma vez demarcado o período colonial brasileiro - a partir do século XVII, como limite temporal que mais adequadamente contempla meu intento investigativo, se faz necessário evidenciar aqui, neste poro de alargamento do campo etnomusicológico, que desde lá, diversas foram e continuam a ser as formas de combate a este padrão colonial de poder, tendo nos sistemas de crenças, nas práticas alimentícias, nas poéticas corporal-sonoras um conjugado de modelos trazidos e ressignificados que respaldam o que hoje, academicamente, podemos chamar de atitude decolonial. O que a modernidade europeia veio delimitar como sendo atividade intelectual válida - o *cogito ergo sum* (penso, logo existo), então restrita àquele padrão de homem branco, cristão, heterossexual, rico e ocidental, os sistemas cosmogônicos das Áfricas acima do Saara e aquela abaixo, a África negra, há muitos anos antes já traziam perspectivas em rede que superam a dualidade posta por essa modernidade imperialista, a qual, prioriza um individualismo voraz e concebe o corpo separado da mente.

Sem jamais pensar no trabalho intelectual como de algum modo divorciado da política do cotidiano, optei conscientemente por tornar-me uma intelectual, pois era esse trabalho que me permitia entender minha realidade e o mundo em volta [...]. Essa experiência forneceu a base de minha compreensão de que a vida intelectual não precisava nos separar da vida da comunidade, mas capacitar-nos a participar mais plenamente da vida da família e da comunidade (hooks, 1995, p. 466).

Tomando a fala de bell hooks (1995) presente em seu trabalho *Intelectuais Negras*, como caminho possível para se pensar um lugar intelectual afrodiaspórico, o significado e força política presentes em figuras como Mãe Stella de Oxóssi, Makota Valdina e Conceição Evaristo, vem mais uma vez e insistentemente materializar o potencial de ginga, de mandinga que as populações negras da diáspora desenvolveram ao longo dos séculos, atuando em frentes religiosa, filosófica, educacional institucional e voluntária, literária e científica de forma comprometida com as necessidades de suas comunidades, abrindo mão, muitas vezes, de reconhecimentos individuais. Luiz Gama, Zeferina, Luiza Mahim e Luzia Pinta são exemplos mais remotos e alguns dos pouco evidenciados na historiografia corrente - considerando o contingente de negros e negras que habitaram/habitam este território desde o século XVI, pessoas as quais fazem desse lugar de intelectualidade um espaço de atravessamentos e de

encruzilhadas (MARTINS, 1997)<sup>15</sup>. Recordando Diop, estas são pessoas e atitudes coerentes com uma política opositora ao regime patriarcal-individual-punitivo forjado no norte global.

Nesse sentido, o empenho intelectual que negras e negros cultivaram e readaptaram no contexto da diáspora, tem, em virtude da ocidentalização dos lugares de poder, se somado às perspectivas hegemônicas produzindo assim um corpus de conhecimento bastante profundo, horizontal e diverso. A pertença e ética com a qual religiosas, capoeiristas e sambistas têm, perante determinados termos/expressões/conceitos/orikis/dijinas que são próprios de cada lugar, fazem com que estes saberes, num movimento de ressignificação, produzam terrenos fecundos de possibilidades teórico-conceituais, onde a categoria ‘intelectual’ se ramifica aos galhos do ativismo, da militância e da luta política democrática. Atitude decolonial, nessa esfera, se configura numa ação de implosão das hegemonias conceituais e estético-fenomenológicas que historicamente ancoraram os centros de estudos em sua colonialidade do saber, e que atualmente tem experimentado partilhar mais destes espaços com a produção intelectual dos condenados da terra (negrxs, indígenas, gays, trans), conforme nos traz Frantz Fanon (1968).

O fazer intelectual aqui defendido, portanto, aquele do terreno afrodiaspórico de compreensão, abre portas para enxergarmos enfrentamentos e debates epistemológicos desde as diversas práticas e discursos musicais ao longo do tempo. Cantigas de terreiro, afoxés, blocos de índio, escolas de samba, e como um marco estético-político, os blocos afro de Salvador, nos trazem um modelo de agenciamento integrado de narrativas corporais-musicais, filosófica e política que extrapolam o modelo vertical de intelectualidade mente-corpo euronormativo. É uma intelectualidade que se fundamenta na ramificação de seus galhos e na mandinga de transformações r(e)existentes. “Aguce a sua consciência, negra cor, negra cor. Extirpar o mal que nos rodeia; se defender. A arma é musical” (OLODUM, 1992)<sup>16</sup>.

Para melhor visualizarmos este quadro, o qual, em certa medida, pode parecer turvo, a depender de como seja observado, me utilizo do conceito de “Relação” proposto pelo afrodiaspórico Édouard Glissant (2005), como forma de expansão da compreensão acerca

---

<sup>15</sup> Tendo sido escravizado aos 10 anos de idade e alforriado anos mais tarde, Luiz Gama se tornou um intelectual abolicionista, jornalista, escritor e advogado durante o Brasil colonial; Zeferina, historicamente conhecida como a Rainha do Quilombo do Urubu, foi uma destacada liderança comunitária quilombola da primeira metade do século XIX em plena Salvador escravista; Luisa Mahim, à quem se atribui ser mãe de Luiz Gama, foi uma mulher africana do antigo reino do Daomé trazida para Salvador, e que é reconhecida como grande estrategista para os movimentos de rebelião anti escravagista, tais quais a revolta dos malês, assim como posteriormente no Rio de Janeiro; Luzia Pinta foi uma mulher angolana escravizada, que já em Minas Gerais, pós alforriada, conseguiu bens e prestígio pelos seus poderes de cura e adivinhações, através dos quais ajudou a muitas pessoas negras no século XVIII.

<sup>16</sup> Trecho da canção “Berimbau”, presente no LP *A música do Olodum – 20 anos*, gravado em 1992.

destas experiências afrodiáspóricas, não apenas no campo artístico-musical, mas também filosófica, religiosa e cientificamente, tendo em vista um fazer intelectual corporificado, então forjado pela integração e pelo diverso. Para Glissant, a poética da relação, enquanto metáfora da interculturalidade, é a via constituinte dos comportamentos e imaginários produzidos no terreno da diáspora, uma vez que ela, em oposição a um “universal generalizante”, tem nos processos de permuta (de relação) a invenção de um novo que é plural e Diverso (p. 52). Para ele, embora considerando o caráter desigual próprio da colonialidade, é nesse exercício da relação que as identidades autônomas, donas de si, se transformam num algo não neutro, não diluído, mas sim relacionado. Desse modo, fundamentos de cosmologias africanas junto àquelas originárias do Brasil e as euro-invasoras, balizam o caráter estético, crítico e diverso que a intelectualidade exercida pelos/as afrodiáspórico(a)s apresenta, estando ela, portanto, atrelada às redes de conexões que este terreno escorregadio e fecundo veio a nos possibilitar. Nossa intelectualidade, nesse sentido, é uma intelectualidade decolonial relacional e relacionada; portanto, fruto da relação.

### 2.3 RACIALIZAÇÃO, SUBJETIVIDADES E FRONTEIRAS SONORAS

Nessa chave afrodiáspórica, é imperativo pensar as intelectualidades, as estéticas corporais-musicais e as experiências de crença do povo negro através da via racial. A bem da verdade, a relação de causa e efeito que há entre a diáspora forçada e os agenciamentos de novas experiências negras, se atrela à relação congênita entre o racismo e a atitude de escravização, cuja construção narrativa e crença numa “superioridade racial” por parte de um grupo potencializou a efetivação deste evento na história da humanidade. Pensar uma tal superioridade racial, nesse sentido, requer pensar a existência humana então categorizada por raças e dispostas num quadro hierárquico (superior x inferior). Enquanto conceito, raça têm sido objeto de disputa em diversos campos de estudos ao longo do tempo; nas ciências biológicas, sociológicas e histórica, a partir de perspectivas e abordagens que extrapolam o limite temporal da diáspora negra, através de análises que antecedem e sucedem este período. O racismo - que é a atitude derivada dessa categorização racial, por sua vez, tem sido temporalmente pautado a partir dos movimentos abolicionistas de finais do século XIX, com desdobramentos denunciatórios no século XX, e na contemporaneidade tem sido discutido com profundidade nas diversas áreas de conhecimento: exceto no campo musical.

Enquanto construção social não fixa, as dinâmicas que envolvem abordagens e interpretações sobre raça e racismo se espraiam geográfica e historicamente, onde, no que se refere aos territórios que receberam pessoas negras escravizadas, essas dinâmicas vêm se

convertendo num contínuo reinventar-se a fim de manter-se como principal marcador hierárquico social. Buscando melhor compreende-las, bem como evidencia-las enquanto fenômenos construtores de práticas sociais e subjetividades corporais-musicais racializadas, trago abaixo algumas perspectivas que podem nos auxiliar nesta busca.

Cheik Anta Diop (2014), numa perspectiva histórica, sinaliza que as diferenças relacionadas à estrutura corporal entre pessoas (o fenótipo), parece ter sido o principal desencadeador de estranhamentos entre grupos identitários distintos na história da humanidade. Para o autor, civilizações da antiguidade tinham no caráter fenotípico e na linguagem os seus principais marcadores relacionais e de unidade cultural, onde se reservava ao status de outro/estrangeiro/bárbaro aquele cuja característica não fosse semelhante aos de dentro. Este lugar do “outro”, portanto, se insere nessa esfera da não correlação fenotípica (o lugar da diferença), onde, associada ao modo como cada civilização se constituiu identitariamente, passou-se daí ao estágio de depreciação e inferiorização deste outro diferente, chegando ao que Diop (2014) e Carlos Moore (2007) entendem ser o que hoje poderíamos chamar de xenofobia ou, desde já, um proto-racismo.

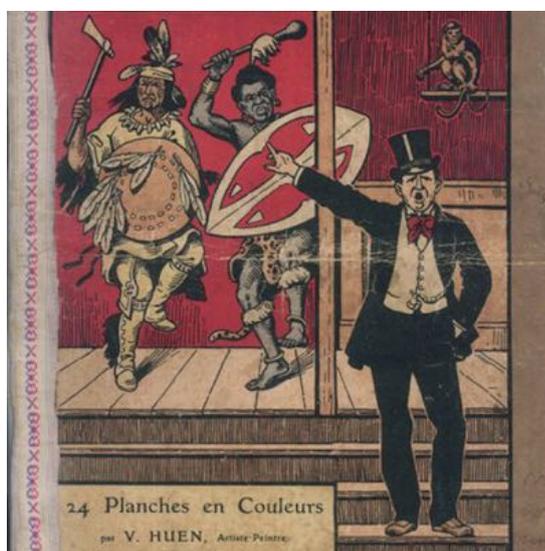
Ocorre que, nessa perspectiva, as formas organizacionais que cada lugar em suas instituições construiu como modelo ideológico de povo/nação veio a direcionar como cada qual se relacionaria com esse outro estranho. Nisso, implica pensar no estímulo social que um regime matriarcal ou patriarcal veio a causar nessas sociedades, bem como o que os sistemas cosmológico, jurídico e de defesa coletiva priorizavam, uma vez que estes são elementos basilares que perpassam a constituição de povos. Portanto, nessa perspectiva, a ideia da existência de raças, bem como os processos discriminatórios ocorridos nas relações entre civilizações antigas, o caráter fenotípico se apresenta enquanto *leitmotiv* para o que posteriormente veio a se desencadear nas disputas e relações interculturais.

Pela via biológica, Lilia Schwarcz em *O espetáculo das Raças* (1993), apresenta um conjunto de nomes e correntes teóricas que emergiram em finais do século XVIII, e que durante o século seguinte passou-se a pautar, pretensiosamente, os debates em torno do passado, presente e futuro da humanidade. Segundo ela, foi através do naturalista Georges Cuvier que o termo *raça* foi introduzido na literatura da área no início do século XIX, onde ali, *raça* remetia a ideia de heranças físicas (fenótipo) características entre os diversos grupos humanos. Nesse período, teorias monogenistas – que acreditavam que a humanidade era una e advinha de um mesmo lugar, onde os tipos humanos eram diferenciados a partir de sua perfeição ou degeneração -, e teorias poligenistas – que, contariamente, caminhavam em direção a vários centros de criação da humanidade, de onde derivava as diferentes raças -, passaram a disputar

hegemonia no delineamento sobre a “verdade” oculta da humanidade, desencadeando formas de investigação cada vez mais invasivas e deterministas.

Através das sociedades científicas, se proliferam questões e certezas acerca do que caracterizariam as raças em suas diferenças, para além da herança física, dando início a pesquisas comparativas a partir das novas áreas que surgiam: frenologia, antropometria e a antropologia criminal, cujo método tinha como base a medição do crânio e cérebro de pessoas, onde, a partir daí, acreditava-se ser possível analisar a capacidade mental, bem como o comportamento e inclinações criminosas de determinados padrões físicos e comportamentais<sup>17</sup> (SCHWARCZ, 1993, p. 48). Os países colonialistas, nesse século XIX, utilizaram das mais diversas formas de desumanização dos grupos de pessoas originárias das Américas, África e Ásia, onde o aparato dessas ciências fomentou a construção de um imaginário coletivo negativo sobre estes grupos em escala global.

**Figura 1-** Cartaz anunciando exposição comparativa entre um índio americano, um africano e um macaco.



Fonte: Museu de Imagens (<https://www.museudeimagens.com.br>).

---

<sup>17</sup> Nesse período, teorias evolucionistas como o darwinismo social de Charles Spencer (1808-1882) e o determinismo racial de Cesare Lombroso (1835-1909), ocuparam os espaços de dúvidas sobre a existência de raças inferiores e superiores, onde, o perfil africano, de traços negróide, dava conta das diversas escalas sub-humanas de degeneração.

**Figura 2** - Três mulheres Botocudas expostas. Exposição Antropológica Brasileira, 1882.



Fonte: Revista Horizonte Antropológico, 2019.

Não apenas na Europa e Estados Unidos, mas também no Brasil - conforme nos traz Vieira (2018) em seu artigo sobre o zoológico humano montado no Museu Nacional em 1882, este modelo extrativista particular de se pensar e produzir ciência proporcionou a descaracterização subjetiva destes povos enquanto seres humanos particulares, acarretando num desequilíbrio desastroso em suas cosmologias, trocas simbólicas e econômicas que se arrastam até os dias de hoje. Sistemas de crença, estéticas corporais, hábitos alimentares, capacidade cognitiva/comportamental depreciada e criminalizada; tudo em função de uma ciência que se dizia higienista e purificadora social dos tipos excedentes e degenerados. Patrícia Hill Collins (2000), se referindo a este conjunto de práticas em relação às pessoas negras, categoriza este movimento enquanto práticas de racismo científico; uma estrutura sob a qual “pessoas negras têm sido construídas como inferiores, e sua suposta inferioridade tem sido atribuída ou a fatores biológicos ou às diferenças culturais” (COLLINS, 2000, p. 77). Podemos dizer que essa construção – a de uma virtualidade negativa sobre o aspecto biológico e cultural do perfil negro, entretanto, atinge e se instala não apenas no consciente daquelas pessoas brancas ou não negras, privilegiadas pelo sistema de classificação racial, mas também e sobretudo alcança a esfera subjetiva da pessoa que é vítima dessa racialização, vítima do racismo<sup>18</sup>.

A partir de uma perspectiva filosófica, Achille Mbembe (2018) em sua *Crítica da razão Negra*, vem dizer que aquilo que se afirma ser verdade sobre o substantivo *negro*

<sup>18</sup> Dentre os trabalhos que tratam desta temática – os efeitos do racismo na pessoa que é vítima, há “*A psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil* (2002)”, das autoras Maria Aparecida Silva Bento; Yrai Carone; “*Pele negra, máscara branca*” (2008), de Frantz Fanon; “*Tornar-se negro*” (1983), de Neusa Santos, dentre outros.

enquanto um substrato humano desaparentado de humanidade, de identidade e memória, é, todavia, um exercício colonial histórico de fabulação cuja preocupação é “codificar as condições de surgimento e manifestação de um *sujeito racial* então chamado de negro” (MBEMBE, 2018, p. 61), cuja atividade limiar “consistiu em inventar, contar, repetir e promover a variação de fórmulas, textos e rituais com o intuito de fazer surgir o negro enquanto sujeito racial e exterioridade selvagem, passível de desqualificação moral e de instrumentalização prática” (*idem*, p. 61). A ideia de raça e o que decorre do processo de racialização dos corpos, nesse sentido, perpassa não apenas a esfera ótica e sensorial cujo aparato fenotípico possibilita alcançar, mas estabelece, sobretudo, uma firme hierarquia nas relações de poder entre os seres racializados e aqueles racializadores.

Para que possa operar enquanto afeto, instinto e *speculum*, a raça deve se converter em imagem, forma, superfície, figura e, acima de tudo, estrutura imaginária. E é como estrutura imaginária que escapa às limitações do concreto, do sensível e do finito, ao mesmo tempo que comunga do sensível, no qual de imediato se manifesta. [...]. O racismo consiste, pois, em substituir aquilo que é por algo diferente, uma realidade diferente. Além de uma força de deturpação do real e de um fixador de afetos, é também uma forma de distúrbio psíquico. Para o racista, ver um negro é não ver que ele não está lá; que ele não existe; que ele não é outra coisa senão o ponto de fixação patológica de uma ausência de relação. O sujeito racista reconhece em si mesmo a humanidade não naquilo que o torna igual aos outros, mas naquilo que o distingue deles. A lógica da raça no mundo moderno atravessa a estrutura social e econômica, interfere com movimentos da mesma ordem e se metamorfoseia incessantemente. (MBEMBE, 2018, p. 69-76).

Aqui, para além de pontuar sintomas próprios de quem sofre os efeitos da racialização - através de atitudes racistas, Mbembe também traz o caráter patológico então inerente à pessoa racista, cuja capilaridade de seu fundamento não permite a este se enxergar enquanto sujeito doente e adoecedor<sup>19</sup>. Tal comportamento, sugere o autor, decorre de operações engendradas no imaginário, cujas raízes se entranharam nas regiões obscuras do inconsciente e se tornam difíceis de serem acessadas. “Mas, eu não sou racista. Até tenho um amigo negro!”; “Mas, eu não sou racista. Até tenho uma empregada negra!”: frases comuns, cotidianas na cidade de Salvador, e que são ditas por pessoas que não se enxergam racistas.

---

<sup>19</sup> Fugindo de qualquer relação que possa denotar vínculo com a prática patriarcal cuja cultura masculina contemporânea tem utilizada para justificar violências físicas e epistêmicas contra mulheres e lgbtqi+, a compreensão de ‘doente’, aqui, não busca banalizar ou isentar de responsabilidade este agente de racismo. Ao contrário, o uso do termo faz referência aos processos psicológicos destrutivos que esta prática causa em quem exerce, e sobretudo, em quem é vítima.

Os efeitos da racialização, nesse sentido, assumem uma via de mão dupla: quem racializa, também o faz consigo mesmo. Mas, será que os efeitos gerados vêm na mesma proporção para ambos os lados? Anibal Quijano (2005), em seu trabalho *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*, vem dizer que, embora na história já houvessem estranhamentos e conflitos entre grupos cujo fator em disputa era a superioridade fenotípica, ele acredita que, foi no contexto de colonização da América e invenção da era moderna que a ideia de raça e os processos de racialização em hierarquias, pôde tornar possíveis os modelos de relações sociais fundadas nesta ideia. A partir disto, insiste ele, novas identidades sociais puderam ser criadas: o *índio*, o *negro* e o *mestiço*, cuja finalidade instrumentalizou o sistema de classificação e estratificação social entre dominados e dominadores. Mas, e a raça branca? Sim, ela existe. Tal qual a invenção das identidades sociais sub-humanizadas citadas (os sujeitos raciais (MBEMBE, 2018)), a categoria racial branca igualmente integra o espectro hierárquico social de cor e identidades raciais, entretanto, ela foi estabelecida pelos seus inventores como superior às demais:

Na América, a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova identidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados. Desde então demonstrou ser o mais eficaz e durável instrumento de dominação social universal, pois dele passou a depender outro igualmente universal, no entanto mais antigo, o intersexual ou de gênero: os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais. Desse modo, raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade. Em outras palavras, no modo básico de classificação social universal da população mundial. (QUIJANO, 2005, p. 228).

Até aqui, o diálogo estabelecido entre os autores citados sobre a construção social do conceito de raça e o exercício do racismo demonstra que, enquanto forma de legitimar os lugares sociais que cada grupo deve ocupar, a natureza desta construção tem servido como base para qualquer tipo de relação social onde haja disputa valorativa econômica, simbólica e cultural<sup>20</sup>. Haja vista o contingente de pessoas negras desempregadas,<sup>21</sup> junto às que vivem de

---

<sup>20</sup> Ver Pierre Bourdieu, “The forms of capital. In: RICHARDSON, j. G. (ed.). Handbook of theory and research for the sociology of education. New york: greenwood press, 1985”; “Os três estados do capital cultural. In: NOGUEIRA, maria alicé; CATANI, Afrânio (org.). Escritos de educação. Petrópolis: vozes, 1979”

<sup>21</sup> Dados consultados em: <<https://www.brasilefato.com.br/2019/11/13/ibge-64-dos-desempregados-sao-negros-e-informalidade-alcanca-47/>>. Acesso: 06 fev. 2020

subempregos, as que morrem assassinadas anualmente<sup>22</sup>, somado ao fenômeno do extermínio e da diminuição de autonomia da propriedade territorial dos grupos indígenas, fica evidente, para quem quer enxergar, que a colonialidade do poder se mantém perene no seu exercício de extrativismo, estratificação e (re)produtor de desigualdade sociais.

Nesse sentido, abrangendo as características e contextos de produção, consumo, ensino e pesquisa musical no território da diáspora, e sobretudo no mundo colonial português, me pergunto em que medida, ou em quais medidas, a área da música enquanto um lugar fruto das construções culturais e relações sociais (e em particular o campo etnomusicológico), pôde ter sido atravessado pelos processos de racialização das identidades? Estaria essa área isenta destes fenômenos? Se não isenta, haveria nela um lugar próprio da diferença então pré-estabelecido? Ou este lugar da diferença se subdivide em estratificações internas? E quanto ao fenômeno sonoro percebido como matéria prima do que chamamos de música: pode esta materialidade sofrer um processo de racialização? O som, ele tem cor?

Conceber essas questões a partir de suas categorias (som, música, etnomusicologia, racialização), me conduz a observar que estas obedecem a uma lógica socialmente mutável e perigosa em sua conveniência: ora são categorias que se mostram evidentes (e que de algum modo beneficia os reconhecimentos individuais e coletivos), e ora são subjetivadas e intocáveis, como uma nuvem de fumaça (o que impossibilita enxergar as fronteiras e os poros relacionais que elas apresentam). A saber, se pensarmos na *Black Music* no que tange a concepção de uma racialização sonora, e mesmo considerando este gênero como um produto deste processo, seria insuficiente sobrepor esta categoria como um eixo para se pensar “a cor do som” então proposta nesta discussão. Aqui, me interessa questionar até que ponto um fenômeno sonoro (instrumental ou verbal) pode construir cognitivamente num ouvinte, um imaginário fenotípico, corporal, gestual e simbólico em torno da pessoa que produz este som. *Black Music* (ou música negra), nesse sentido, se apresenta como uma categoria de nível evidente, sem deixar de ser perigosa; ao passo em que o fenômeno sonoro em questão, aquele cognitivamente escutado e racializado, atende à perspectiva de uma categoria subjetivada - escorregadia em sua natureza e desastrosa em seu potencial.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Dados consultados em:

<[http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/pdfs/relatorio\\_institucional/180604\\_atlas\\_da\\_violencia\\_2018.pdf](http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/pdfs/relatorio_institucional/180604_atlas_da_violencia_2018.pdf)> e: <<https://observatorio3setor.org.br/noticias/racismo-mata-71-das-pessoas-assassinadas-no-brasil-sao-negras/>>. Acesso: 06 fev. 2020.

<sup>23</sup> Se faz necessário compreender, em primeiro lugar, que o tipo de colônização experimentada pelos estados unidos foi em muito diferente daquela implementada no Brasil; a começar pela origem do país colonizador. A partir disto, incorre que processos de racializações e ressignificações identitárias, musicais, também se deram de modo distintos. Dito isto, novamente sinalizo que não se trata de desconsiderar a categoria estadunidense *black*

Sobre a constituição desse fenômeno sonoro, se tornou consenso atribuir o nome de “timbre” como sinônimo significador da ideia de “cor”, de “caráter” ou da “qualidade” do som que uma voz ou instrumento musical produz. Tal cor (ou cores), entretanto, tem sido apresentada de modo subjetivamente hierarquizada e, de maneira sutil, tem ao longo do tempo realçado as imagens racializadas que são provocadas por estes sons. Pergunto: qual imagem vem à sua cabeça quando você escuta um violino? Quais imagens mentais você cria, quando você escuta um atabaque? Para além da concepção de “cor sonora”, “cor tonal” ou “cor instrumental” (PERROTA, 2018)<sup>24</sup>, as quais os métodos, dicionários e livros de música ocidental-acadêmica apresentam sobre o que é timbre, se faz necessário aprofundarmos sobre as características do som enquanto território de identidade; enquanto lugar de construções imagéticas carregadas de signos, significados, intensões e disputas não ingênuas: é necessário escutarmos e enxergarmos o som através de suas cores, as quais estão sobrepostas numa tela sonora da racializada.

#### 2.4 PERSPECTIVAS ETNOGRÁFICAS A PARTIR DE MEU DUPLO LUGAR

Sobre a natureza acadêmica deste trabalho e sobre quem e do que ele trata, deixo evidente que tenho consciência do meu lugar duplo: o de pesquisador e de pesquisado. Aqui, me vejo no lugar de sujeito que além de investigar e questionar as bases de uma construção desigual das relações de poder culturais-musicais vigentes em Salvador, também se entende parte integrante de um grande coletivo de pessoas negras, músicos percussionistas, cuja constituição identitária tem se dado, também, no interior destas disputas e tensões relacionais, onde os nossos corpos e musicalidades atuam como lugares de pertença .

Este trabalho, portanto, trata sobre mim e sobre tantas outras pessoas cujas trajetórias se cruzam por vias do sorriso no rosto, da cor melanina, do som e do intento de se manter hidratado perante o sol do eterno verão da capital baiana. Eu diria que estes elos, dentre tantos outros, configuram um caráter comunitário (FU-KIAU, 2001) entre músicos percussionistas na Salvador de então, considerando dentro disto as convergências e divergências comuns a

---

*music* como um locus particular de racialização sonora, mas ao contrário, reconhecendo este movimento como um dos de maior expressão de ressignificação racial musical, busco colar que no Brasil, a racialização sonora se deu de outras maneiras, desencadeando outras questões a saber, no Brasil, havia flexibilidade quanto a permissão para se tocar tambores; nos Estados Unidos, infringir esta proibição poderia levar uma pessoa escravizada a morte.

<sup>24</sup> sobre discussões em torno dos conceitos de “timbre”, “cor” e “textura musical”, consultar a dissertação “Por uma definição unificada de textura musical”, (2018), escrita por Christian Perrotta da Silva, junto ao PPGMUS-UFBA.

Link: (<https://www.repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/28035/1/perrotta%2c%202018.%20por%20uma%20definição%20unificada%20de%20textura%20musical.pdf>). Acessado em: 10 mar. 2020.

qualquer grupo ou comunidade. Por ser também eu, fruto deste convívio, e por assumir a responsabilidade aqui de provocar um despertar coletivo, foi necessário buscar saber das pessoas que integram essa comunidade sobre suas percepções e sensações no que se refere às questões e tensões levantadas neste trabalho, na medida em que importa saber de que forma estas pessoas são tocadas e ao mesmo tempo lidam com tais realidades perante o contexto musical profissional na cidade de Salvador.

Por estar no campo da Etnomusicologia, tal investigação junto aos/as percussionistas é compreendida como um trabalho de campo, cujo aparato metodológico tem na etnografia seu fundamento (MYERS, 1992, p. 21). A saber, etnografia, enquanto método antropológico de coleta de dados, tem sido explicado através de diversos ângulos, o que vai depender da abordagem adotada em cada trabalho.<sup>25</sup> Neste caso, dada a minha relação com a comunidade investigada, as abordagens apresentadas pela Observação Participante se apresentaram mais adequadas ao contexto sob o qual esse trabalho foi desenvolvido. Autores como (BRANDÃO, 2001), (SEEGER, 2008), (BOGDAN E TAYLOR, 1975) classificam o modelo de observação participante como a ação mergulhada do observador na vida da comunidade, partilhando de suas experiências, na medida em que venha a colaborar, de forma contextualizada, nos processos constitutivos dessas pessoas. Ou seja, é preciso haver participação real no contexto coletivo comum de quem está sendo observado, sem que haja neste processo, julgamentos comparativos/valorativos entre práticas culturais.<sup>26</sup>

Sobre o território e os processos que envolvem a início e desenrolar da pesquisa, eu sinto que tudo começou já no ano de 2016, quando pude, de maneira mais profunda, me atinar para o modo como as relações se davam na esfera do carnaval de Salvador. Como já contei no princípio deste texto, o tom excludente e depreciativo das palavras ditas a mim pela produtora

---

<sup>25</sup> É consenso compreender a etnografia (*ethnos* = povo, nação; *graphos* = escrita) como um trabalho de observação e descrição sociocultural e comportamental de um grupo, comunidade ou nação, a partir da construção de uma relação humana (LAPLANTINE, 1996). Entretanto, diversos são os caminhos metodológicos que implicam na feitura do trabalho etnográfico, cuja escolha dependerá do caminho adotado pelo pesquisador(a) que se coloca em campo.

<sup>26</sup> Devido ao grande número de trabalhos disponíveis em profundidade sobre a perspectiva da observação participante no trabalho etnomusicológico, optei aqui por não me estender quanto a especificidades e demais definições nesta relação. Como referências para tal perspectiva, indico os de: CAMBRIA, Vincenzo. *“Etnomusicologia aplicada e pesquisa ação participativa”*. Reflexões teóricas iniciais para uma experiência de pesquisa comunitária no rio de janeiro”. In ANAIS do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 2004; DÖRING, Katharina. *O cantador de chula: o samba antigo do recôncavo baiano*. Pinaúna editora, 2016; LÜHNING, Angela. *“Etnomusicologia brasileira como etnomusicologia participativa: inquietudes em relação às músicas brasileiras”*. In: TUGNY, Angela P. & QUEIROZ, Ruben C. (orgs.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: editora ufmg, 2006, p. 37-55; MARQUES, Francisca. *Samba de roda em cachoeira, Bahia: uma abordagem etnomusicológica*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós- graduação em música da Escola de Música da UFRJ em 2003.

de palco naquele carnaval de 2016, atravessaram meu corpo de modo a me fazer duvidar sobre o meu lugar de músico e de profissional. Ter escutado aquilo, daquela forma e por aquela pessoa, me proporcionou sentir um misto de incerteza, tristeza e alegria: incerteza devido ao estado de insegurança instaurado em mim ao ser chamado de batuqueiro e então separado dos músicos; tristeza, por aquilo ter ocorrido no bairro da Liberdade, num show de referência nacional na luta antirracista, e por ter sido dito por uma mulher negra, profissional do ramo (não leiga); mas também me causou alegria, mesmo que ao modo de surpresa, pois me foi possível perceber de uma maneira real e evidente que os ecos do racismo atravessam identidades até então por mim consideradas menos vulnerável a esta doença social. O fato de eu ter tido, desde a primeira infância, referências femininas negras como base de sensatez e coerência, possivelmente fez com que eu blindasse a percepção de que elas poderiam também serem vítimas do poder subjetivo que o racismo exerce<sup>27</sup> - nesse caso, no âmbito das relações profissionais. Fico a me perguntar, quantos músicos percussionistas negros devem ter experimentado essa situação; a de ser separado, como um outro inferior?

Ouso inferir, a partir deste questionamento, que é impossível para uma pessoa negra passar por uma experiência deste tipo sem que seu corpo não seja marcado. Mesmo que possa soar determinista, essa dedução se apega no não esquecimento do poder destrutivo que o racismo exerce no subconsciente de quem é vítima, uma vez que, mesmo não sabendo denominar determinada situação como uma ação racista, para quem sofre, a sensação de deslocamento ou de afastamento fica latente no corpo, ecoando como um som de cor turva e que causa vertigem. O racismo, no primeiro momento, ele te paralisa. Daí, se leva um tempo pra entender o que aconteceu, para que então se compreenda que dali em diante não há mais possibilidade de recuar: o combate é real e inevitável.

Acreditando que experiências deste tipo não são exclusivas a mim, mas sim comum a muitos negros e negras da cidade de Salvador, considero que as anotações, entrevistas, fotografias e vídeos gerados do processo de interação com os participantes, se configuram como formas individuais de autoinscrição, então documentadas a fim de que fosse possível relacionar perspectivas, impressões e sentimentos destes músicos do agora, perante uma temática que tem o período colonial Brasileiro como marco histórico. Formação e profissionalização musical, relação de trabalho, apropriações e exploração intelectual/cultural, privilégio e negação de

---

<sup>27</sup> Em sua obra "*Peles negras, máscaras branca*" (2008), Fanon discorre sobre esta dificuldade que muitas pessoas negras têm em se perceber no estar sendo canal do racismo. Essa prática desencadeia uma relação hierárquica subjetiva entre os próprios negros, uma vez que um, por exercer uma condição social mais embranquecida que o outro (no caso de salvador, produtorxs se percebem mais importantes que músicos, que dirá dos "batuqueiros"), estes põem em prática o micropoder que possuem naquele momento.

direitos, são questões que permearam as observações em campo, nos encontros com os colegas músicos. Do mesmo modo, espiritualidade, criação, corporalidades, sentimentos de prazer e felicidade também foram colocados na roda de forma não dicotômica às anteriores, mas sim como elementos cruzados, cujos enlaces constituem as existências do povo negro em diáspora. Ao total, 13 pessoas participaram da pesquisa, cujas colocações são apresentadas e discutidas ao longo do texto.

Passível de ser lido sem a obediência sequencial proposta nos capítulos, este trabalho se desdobrará a partir daqui através de três perspectivas teóricas as quais são convocadas em auxílio ao campo da Etnomusicologia. Desde uma metodologia decolonial, cujo princípio é a crítica às narrativas hegemônicas, faço uso das perspectivas: 1º) histórico-musical crítica: sob a qual busquei analisar em fontes remotas determinadas estruturas de poder que fundamentam minha tese de que batuque, enquanto um dispositivo criado pelo colonizador, é agente racializador de corpos e de sons; 2º) a perspectiva sociológica-musical: através da qual interligo o período histórico do pós abolição ao advento do século XX, analisando o processo de uso das identidades musicais negras neste novo mercado musical que surgia (onde batuque ganha novos usos sociais) e também observo a inserção do povo negro neste mercado musical; e 3º) a perspectiva filosófico-musical: onde o caráter qualitativo da interlocução junto aos e às colaboradoras se integram às abordagens filosóficas pensadas desde a África e diáspora, na busca de compreender os processos ressignificatórios que envolvem batuque na contemporaneidade, discutindo aí especificidades de manifestações musicais-gestuais-de encantamento enquanto produtos deste fenômeno ressignificatório.

### 3. O OUVIRE E O FALAR RACIALIZADOS: PENSANDO BATUQUE

Desde as invasões e o domínio europeu sob as américas e determinados territórios africanos a partir século XV, vemos que a escrita da história sobre estes territórios colonizados tem sido sustentada pela prerrogativa do poder falar e do poder ser escutado. O poder de fala, enquanto condição de privilégio, possibilitou a construção de discursos cujas estruturas sociais têm ao longo do tempo exercido a função de certifica-los enquanto verdades históricas, cujas dinâmicas de percepções temporais sobre estes eventos tenderam a ser cerceadas ora pelo poder da Igreja Católica – em seus desdobramentos filosóficos, educacionais e de práticas de crença -, ora pelo poder de polícia exercido pelos Estado e as elites. Questionar o senso de verdade produzido aí, cujo caráter buscou delinear unilateralmente as relações sociais nos territórios colonizado, implica em perceber o quão trágico e enraizado esse modelo cognitivo alcançou em determinados territórios americanos e africanos, cujos desdobramentos têm reverberado em nossas histórias de maneira marcadamente forte e atualizável.

Como produto do regime colonial, a inferiorização de práticas de crença e sistemas filosóficos de bases africanas se deu por meio de processos engendrados em vias diversas e de modo conjunto. A igreja católica de tradição romana, enquanto molde de uma estrutura santa e santificadora, atuou de maneira significativa no processo de categorização das experiências e manifestações de fé das populações afrodiáspóricas, construindo e ressignificando fazeres cuja depreciação destes era um dos objetivos buscados: o ser feiticeira, diabólica, catimbozeira, são algumas das muitas "qualidades" atribuídas pela Igreja a pessoas praticantes de crenças negromestiças na diáspora. Epistemicídio (CARNEIRO, 2005) é a forma contemporânea como essas práticas são classificadas, cuja capacidade simbólico-violenta e de subjugação buscou silenciar vozes que diferiam e diferem da perspectiva hegemônica judaico-cristã. De forma semelhante, também foram produzidas verdades as quais se põe amparadas pelo viés patriarcal racial-econômico, cujo legado deixado à população negra - sobretudo para a maioria das mulheres negras -, foram as indesejadas condições sociais, econômicas e afetivas possíveis.

Dentre os meios pelos quais o sistema colonial se utilizou para desarticular e subjugar as sociedades africanas e afro-americanas, evidencio aqui o poder exercido pelo elemento do discurso enquanto agente construtor de verdades. Ele, o discurso, exerce o poder de obstruir qualquer contraversão ao seu enunciado e se faz rígido por meio de rituais, conforme o viés de verdade ao qual seu uso foi delimitado. Em um território real, onde se dão as tensões entre o subjetivo e o concreto, poderíamos pensar sobre os pilares que sustentam a legitimação de um discurso em um dado momento histórico a partir de certas categorias analíticas. Por um lado, é

prudente pensar categorias relacionadas ao direito à fala (quem pode falar e o que se deve falar), tal qual visto na *Ordem do Discurso* de Foucault (1996); e por outro, é preciso considerar o conhecimento de códigos culturais e o domínio da língua como via produtora de sentidos, através do uso e da criação de palavras (ou seja, o idioma como imperativo de poder e violência), conforme nos traz Ngungi Wa Thiong'o, em seu *Decolonising the mind* (1994).

As teias pelas quais um discurso proferido consegue reverberar e alcançar êxito em seu propósito, se encontram estreitamente associadas ao controle e manutenção das técnicas de enunciação. Aqui, nesta chave, pode falar aquela pessoa que mais efetivamente será escutada; ou seja, o direito à fala tem sido uma prerrogativa do enunciador que carrega em si os privilégios próprios dos marcadores sociais da diferença: o homem branco, cristão, heterossexual e rico. Ao olhar por estas lentes se torna evidente que o direito à fala, enquanto primeira categoria de análise, é um paradigma que habita as estruturas do sentir e do produzir verdades na nossa sociedade. Se a boca pela qual o discurso que foi proferido for branca, se a mão que escreveu o texto for branca, tais discursos tendem, de imediato, a serem aceitos como verdades. Trata-se, portanto, de uma perspectiva unilateral fundamentalista, a qual tem sido institucionalmente reproduzida no decurso histórico das Américas.

Dentre os aspectos que caracterizam a interdição de falas não autorizadas, está posto que o direito de enunciar se atrela ao domínio institucional da língua pela qual o discurso será pronunciado. Portanto, se estabelece que o discurso deve obedecer a signos idiomáticos próprios de uma partilha legitimada e, conseqüentemente, deve ser proferido por alguém autorizado e representante destes privilégios. A língua legitimada, enquanto ferramenta basilar para a construção do discurso, assume o papel de agente central no processo de sobreposição dos códigos não autorizados; ou seja, tem-se aqui o idioma como imperativo de silenciamento e violência. Ngungi Wa Thiong'o (1994) explica que no continente africano, o controle exercido pelo idioma do colonizador em detrimento das línguas nativas foi crucial para a dominação do universo mental dos colonizados:

O objetivo real do colonialismo era controlar a riqueza do povo: o que eles produziram, como eles o produziram e como foi distribuído; para controlar, em outras palavras, todo o reino da linguagem da vida real. O colonialismo impôs o controle da produção social da riqueza através da conquista militar e posterior ditadura política. Mas a área de dominação mais importante foi o universo mental do colonizado, o controle, através da cultura, da forma como as pessoas se percebem e a relação deles com o mundo. O controle econômico e político pode, nunca ser completo ou efetivo sem controle mental. Controlar a cultura de um povo é controlar suas ferramentas de auto definição em relação aos outros.

Para o colonialismo, isso envolveu dois aspectos do mesmo processo: a destruição ou a desvalorização deliberada de uma cultura popular, sua arte, danças, religiões,

história, geografia, educação, oração e literatura e a elevação consciente da linguagem do colonizador. (THIONG'O, 1994, p. 16. *Tradução minha*).

Reportando ao contexto do mundo colonial lusófono na África e no Brasil, notemos, portanto, que uma pretensa verdade enunciada nos discursos messiânico, civilizatório e científico próprio destas euro-culturas, permeou a esfera de práticas coletivas em um fluxo transatlântico, através de um processo histórico dinâmico e ramificado. Neste sentido, a língua portuguesa - enquanto via pela qual os discursos autorizados eram conduzidos, pôde dizimar, manipular e ressignificar compreensões e sentidos arraigados em contextos linguísticos diversos, fruto das dinâmicas histórico-temporal de cada povo originário os quais foram vítimas também deste sistema de imposição colonial-imperial-moderno. Enquanto elemento identitário criador de cultura, a língua/idioma de um povo não apenas representa algo, mas materializa verdades, modos de vida e tradições ancestrais construídas e em estado de construção de modo coletivo.

Por exemplo, os hoje entendidos como PALOP (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa) continuam sendo vítimas desse sistema colonizador-globalizante o qual, ao longo do tempo, buscou eliminar da memória/história de cada um desses povos o uso e significado de suas línguas maternas/originárias, atingindo assim o mais profundo de suas ligações afetivo-sensoriais que, para fins de desestabilização, estão para além de cor de pele e demais traços fenotípicos. José de Souza Miguel Lopes (1999) explica que em Moçambique, por exemplo, a oficialização da língua portuguesa como língua de ensino e letramento nacional alargou o índice de analfabetismo e evasão escolar naquele País, ao passo em que continua a relegar as línguas autóctones - fundadas no que ele traz como culturas acústicas - a um lugar institucional de desvalorização e esquecimento.<sup>28</sup>

É neste contexto de produção de discursos, onde tensões, ressignificações e negociações são construídas de modo dinâmico, que proponho pensar Batuque - inicialmente considerando a variedade de acepções que este vocábulo veio a assumir nos diferentes territórios de identidade e em cada tempo histórico, porém me atendo ao seu no contexto Brasileiro, particularmente na cidade de Salvador. Consciente, portanto, do vasto campo de significados e

---

<sup>28</sup> No primeiro plano soa contraditório ou no mínimo complexo, compreender a manutenção do português enquanto língua oficial de Moçambique no pós libertação; haja vista o projeto político da FRELIMO, instituição a qual comanda a presidência do país até hoje. Por outro lado, assim como os demais países africanos que alcançaram liberdade junto ao sistema colonial português em meados do séc. XX, se tornaria inevitável, para fins de relações políticas e econômicas, a manutenção de trocas com Portugal, China e o mundo árabe, o que é possível inferir que tais questões contribuam para a ratificação deste idioma como 1ª língua. Entretanto, a partir de conversas com o pesquisador Vércio Gonçalves (seu Vércio), recém chegado de intercâmbio sanduíche realizado em Maputo, ele traz que as línguas macua, changana e ronga são sistematicamente faladas entre os nativos de maneira cotidianamente. Ficando a língua portuguesa para as questões burocráticas.

sentidos ao qual batuque está relacionado, dentre os objetivos emergentes me interessa aqui pensar sobre possibilidades de compreensões da dinâmica de surgimento, desenvolvimento, conceituação e ressignificações deste vocábulo, observando este enquanto um *dispositivo* (Foucault, 1984). Assim sendo, para pensar este termo enquanto categoria analítica – neste caso, compreende-lo como um dispositivo, implica tomar como princípio os estudos desenvolvidos pelo filósofo francês Michel Foucault, cujas análises das estruturas de poder, de saber e de subjetividade tangenciam a perspectiva que trago neste trabalho. Para Foucault, um dispositivo é:

[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos.

Em segundo lugar, gostaria de demarcar a natureza da relação que pode existir entre estes elementos heterogêneos. Sendo assim, tal discurso pode aparecer como programa de uma instituição ou, ao contrário, como elemento que permite justificar e mascarar uma prática que permanece muda; pode ainda funcionar como reinterpretação desta prática, dando-lhe acesso a um novo campo de racionalidade. Em suma, entre estes elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes. [Desse modo], **entendo dispositivo como um tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante.** (FOUCAULT, 1984, p. 243).

Discursos, instituições, leis, enunciados científicos, o dito e o não dito funcionando como uma rede heterogênea cuja função estratégica é o controle e o domínio. Estas são algumas das características que mais evidentemente se relacionam entre o que Foucault (1984) conceitua como um dispositivo, e o que esta investigação tem me levado a compreender sobre Batuque. Visto sob a ótica de um elemento não natural, mas sim como resultado de uma construção social, Foucault coloca que um dispositivo obedece a regras e padrões de funcionamento cujo alcance (e efeito) físico e psicológico é de um nível incalculável, pois este pode comportar as diversas dimensões sociais da existência dos sujeitos. Tendo a esfera da dominação e do controle como chaves para a razão do seu existir, um dispositivo não se cabe num modelo cristalizado e homogêneo, então passível de ser codificado e facilmente destruído. Ao contrário, ele assume corpos heterogêneos e se flexibiliza perante mutações histórico-temporais, ideológicas e religiosas a fim de estabelecer e perpetuar a sua autoridade.

Explicando Foucault de um outro modo, Deleuze (1990) amplia as perspectivas de compressão sobre um dispositivo, aprofundando nas camadas multilíneas e

multidimensionais as quais compõem este elemento. Conforme ele traz, a cartografia de um dispositivo está atrelada aos feixes de linha do saber, do poder e da subjetivação. A partir da compreensão deste tripé, é posto que qualquer dispositivo possui quatro dimensões basilares: as curvas de visibilidade, as curvas de enunciação, as linhas de força e as linhas de subjetivação. Estas dimensões, a saber, atuam de forma conjunta, como linhas desordenadas, se sobrepondo entre choques, fissuras e transformações, porém concordantes quanto ao objetivo. A primeira destas dimensões, as *curvas de visibilidade*, elas são observadas por ambos os autores como vinculada às ações práticas, onde o seu regime de luz se “difunde ao distribuir o visível e o invisível, ao fazer nascer ou desaparecer o objeto [o qual] não existe sem ela [a luz]” (DELEUZE, 1990, p.156). Aqui, o controle sobre o fazer existir, sobre o ser visto, tem, na mesma medida, o potencial de ocultar, de invisibilizar e de fazer desaparecer o objeto em questão.

Por sua vez, as *curvas de enunciação* são observadas a partir de práticas discursivas e suas modalidades de enunciados. O discurso, nesse sentido assume suas diversas possibilidades orais e escritas, sempre munido do seu lugar de construir verdades ou de negá-las, assim como pode tornar mudo e silenciar enunciados que discordem da construção proposta pelo dispositivo operante. Tanto as curvas de visibilidade quanto as de enunciação são dimensões que integram a esfera do “saber”, segundo o mapeamento tripartido de um dispositivo então explicado pelos autores. Nesse sentido, as *linhas de forças*, enquanto terceira dimensão de um dispositivo - as quais se apresentam como canais e trajetos que “operam idas e vindas entre o ver e o dizer, o invisível e o indizível”, integram a dimensão do poder de um dispositivo. Essas linhas atuam como vetores regulatórios que atravessam os regimes de luz e de enunciação através dos jogos de poder. Ou seja, a dimensão do poder, através das linhas de força, organiza o modo como a dimensão do saber (em seus regimes de luz e de enunciado) deve funcionar. Por fim, as *linhas de subjetivação* de um dispositivo é apresentada em Deleuze como forças contrárias à ação limitadora da dimensão do poder. Em resistência à capacidade de “acabamento” que as linhas de força tendem a dar ao mapa de um dispositivo, a subjetivação oferece linhas de fugas, as quais possibilitam transpor o limite concreto de um dispositivo e assim alcançar outras esferas. Os dispositivos “são máquinas de fazer ver e de fazer falar” (DELEUZE, 1990. p.155).

Nessa chave, para mais adequadamente associar as dimensões que me fazem compreender Batuque como um dispositivo – cuja característica opera nas esferas do saber, do poder e da subjetividade, se faz necessário refletir as referências que temos no corpo e então

impressas no imaginário coletivo sobre o quê nos foi ensinado a chamar de batuque.<sup>29</sup> Te pergunto: o que é batuque, para você?

Acredito que imagens de pessoas negras, sons de atabaques, palmas, tambor, festas, fogueira, etc., devem ter chegado ao seu imaginário enquanto vias de correlação com este termo. Com esta mesma certeza, acredito que imagens simbólicas de um Jesus Cristo branco, sons de piano e violinos não devem ter surgido no seu consciente. Ou seja, o termo batuque, em nossa contemporaneidade, denota o estabelecimento concreto e imaginário de mundos sonoros, raciais e socioeconômicos completamente distintos, onde a experiência do sentir, através da reflexão de uma palavra, se materializa no estado corporal de conforto ou inquietação. Mas, seria tudo isso por acaso, ou se deve a processos e construções socioculturais de signos e significados através das palavras? Enquanto membro de uma sociedade ocidentalizada, cabe perguntar até que ponto é “natural” pensar em batuque como um território produtor de conhecimento. Será que é legítimo e efetivo o poder político econômico que tem um(a) batuqueiro(a) perante as instituições brasileiras? Obviamente, este último questionamento poderia ser referente para toda uma classe artística, entretanto, ocorre que minha análise parte de um lugar e de um momento histórico, onde o uso da alcunha ‘batuque’ suprime a capacidade cognitiva da classe privilegiada brasileira em compreender o complexo tocar-dançar-cantar-rezar africanos também como uma prática artística. Sendo assim, novamente pergunto: o que é batuque, para você? Qual o lugar de poder e de saber que este dispositivo ocupa no seu imaginário?

Embora tendam a seguir uma linha de raciocínio semelhante, as respostas para estas perguntas podem vir carregadas de nuances próprias a cada indivíduo que se coloque a responder. Partindo disso, procurei construir meus argumentos colocando sobre a mesa algumas fontes históricas as quais podem ser analisadas criticamente, observando nelas características comuns em relação ao uso do discurso escrito como caminho para fixar o significado de determinado símbolo perante uma sociedade. A partir de uma perspectiva histórica, sem intuito de recriá-la, e portanto não me atendo a um recorte temporal rígido, me coloco inicialmente a analisar o dispositivo Batuque a partir da dimensão do *Saber*, em suas “curvas de enunciação” (o caráter discursivo) e as “curvas de visibilidade”. Nesse sentido, para compreender a

---

<sup>29</sup> Esta reflexão em torno dos significados que as palavras emanam - e de modo particular aquelas palavras constituídas na atmosfera do período escravagista - é brilhantemente discutida por Lélia Gonzales em seu texto “Racismo e sexismo na cultura brasileira” (1980), onde a autora analisa o termo “mucama” em seus aspectos estruturais e simbólicos, observando aí os sentidos que este termo agregou à mulher negra colonial e como essas continuidades foram sendo transferidas para a mulher negra contemporânea, em especial para aquela moça ora passista em escolas de samba, ora doméstica em casas de brancos.

construção discursiva e imagética das musicalidades e corporalidades africanas impressas em batuque, fiz uso de documentos históricos como dicionários, gramáticas da língua portuguesa, kikongo, umbundo e kimbundu, assim como cartas, relatos e iconografias coloniais, documentos os quais compõem uma rede heterogênea de controle.

Embora reconhecendo que estes documentos não sejam unânimes ou eficientemente adequados para se analisar e conceber um panorama cultural das relações de poder e de raça no contexto colonial brasileiro, considero ser importante a utilização destes, uma vez que são aqui tomados como curvas de *enunciação* e de *visibilidade* do dispositivo Batuque, e portanto nos ajuda a recuperar um imaginário oficial dos séculos 18 e 19 (XVIII e XIX) então construído sobre o tocar-dançar-cantar-rezar africanos, através do termo em questão. Eles, os documentos, exercem na dimensão do saber um lugar estratégico de nomeação, veiculação, convencimento e legitimação do que o dispositivo busca naturalizar.

### 3.1 BATUQUE ENQUANTO CONSTRUÇÃO DE UM DISCURSO OFICIAL

Embora autores e autoras como Alfredo Sarmiento (1880), Edson Carneiro (1964), José R. Tinhorão (1991), Emília Biancardi (2006), Nei Lopes (2015), dentre outros/as, costumem relacionar que Batuque, enquanto termo e/ou enquanto manifestação cultural é originário das tradições culturais dos povos de tronco Bantu falantes, essa proposição se apresenta problemática conforme a maneira pela qual essa versão se tornou verdade e então reproduzida sem maiores debates - tanto no que diz respeito ao aspecto estrutural morfológico, como também no seu aspecto semântico contextual. De fato, e mesmo que escrito ou pronunciado de modo parecido, a presença de batuque/batuco/batuku/batuko é percebida não apenas no âmbito do Brasil, mas também em Angola, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Guiné e Moçambique. Estando o Brasil localizado na América do Sul, essa possível coincidência de co-existência deste termo no continente africano e também por aqui, pode, de algum modo, ter relação com o fato de que todos estes países foram colônias de Portugal, questão que abre considerações sobre a influência do idioma português numa possível constituição deste termo nestes países.

Na condição de pessoa negra e músico percussionista que, ainda hoje no século XXI, experimenta consequências do que este termo pode significar no Brasil, me interessa saber o modo como o discurso sobre Batuque foi estruturado. Por serem diversas as vias de observação, busquei problematizar e dialogar com esta dúvida verificando a partir de documentos históricos oficiais e não oficiais possibilidades de inferir em qual momento histórico e região geográfica pôde ter sido formulado este vocábulo. Do mesmo modo, interessa perceber a ramificação de sentidos que a ele foram aglutinados ao longo do tempo aqui no Brasil. Tal intento me conduziu,

inicialmente, à análise de textos produzidos no período colonial, observando especificamente a entrada dos termos relacionados à rede semântica das práticas musicais-coreográficas, tais quais: música, músico, dança, tambor, tocar e batuque e batuqueiro. Além da busca feita nos dicionários produzidos segundo o modelo oficial da língua portuguesa, levantei também estas entradas nos chamados léxicos de *brasileirismos*, os quais, além de servirem como complemento ao modelo de dicionário da língua hegemônica metropolitana, também apresentam vocábulos e expressões próprias do contexto social brasileiro daquela época.

Neste sentido, se faz necessário pontuar que, enquanto fonte analítica, o elemento dicionário é um dos importantes suportes guardiões das “verdades ocidentais”, os quais se sustentam na retórica da grafia enquanto linguagem supostamente fidedigna e delineadora. Poderia citar a bíblia, por exemplo, que ainda hoje representa uma pretensa supremacia ideológica sustentada pelo discurso retórico da “sagrada escritura”; o qual estimulou, conforme as diversas interpretações, genocídios históricos e legou aos sistemas de fé não cristãos um estado de subalternidade devastador e perverso.

Considerar o uso e a grande reprodução tanto desta, a bíblia, quanto dos dicionários no mundo colonial português, é compreender que a escrita dessas ferramentas discursivas esteve inteiramente ligada a representações de poder veiculadas por este sistema ao longo do processo de expansão do capitalismo via dominação de territórios. Neste processo de colonização da língua, um dos pontos centrais foi o acordo estabelecido entre Igreja Católica e a Coroa portuguesa, a qual promoveu a ação das ordens religiosas nesses espaços invadidos, sobretudo à ordem dos missionários jesuítas, que em muito contribuíram para o processo de subordinação das línguas e códigos nativos – cuja continuação tem sido feita por entidades neopentecostais, a exemplo do que a Igreja Universal do Reino de Deus tem, há muitos anos, provocado no Brasil e, mais recentemente em Angola e Moçambique.

### 3.2 LÍNGUAS, LINGUAGENS E VERDADES DICIONARIZADAS

Diferente de outros países do norte global que já apresentavam tradição na feitura de vocabulários e pré-dicionários da língua local, Portugal, por sua vez, tem no século XVI o período de maior impulsão na escrita de dicionários em idioma nacional. Fatores como a invasão do território africano de Celta em 1415; as relações comerciais com o Reino do Congo em 1482; bem como a tomada de parte da região de Angola em 1576 (M'BOKOLO, 2009) estimularam a produção de ferramentas que facilitaram a relação no comércio de pessoas negras escravizadas, muitas das quais, neste momento histórico, passaram a ser embarcadas para as

regiões de produção comercial no Brasil e, por via de regra, precisariam passar por um processo de “purificação” fosse através de discursos verbalizados, escritos ou por via de violência física.

É neste contexto que, para além de estudar e subverter a língua do nativo brasileiro<sup>30</sup>, os missionários destas ordens religiosas se empenharam também no domínio de línguas africanas originárias das populações percebidas no Brasil entre o final do século XVII e início do XVIII. O jesuíta Pedro Dias (1622-1700), por exemplo, publicou em 1697 a sua gramática intitulada *A arte da Língua de Angola*, a qual foi escrita na cidade de Salvador, a partir do contato e observação deste missionário com os africanos e africanas de tradições bantu na Bahia colonial. Conforme explica o autor, o conteúdo textual da gramática se refere à língua Quimbundo/Kimbundo, idioma comum a grupos africanos cativos que fizeram parte da comercialização durante o IIº ciclo da escravidão<sup>31</sup>; o ciclo de Angola e do Congo.

Aprofundando no significado político-histórico que este trabalho agrega, percebe-se que a estratégia de controle utilizada pela organização Coroa Portuguesa e Igreja Romana se dava de modo extremamente articulado. Autorxs como Angenot; Kempf e Kukanda (2011) em seus estudos sobre Dialectologia Bantu, explicam que tal organização, por meio dos missionários Jesuítas instalados na África portuguesa, já no século XVII se encarregavam de aprender a língua Kimbundu (ou uma possibilidade de língua kimbundu) para então catequiza-los, inicialmente, neste idioma. Ou seja, dentre as dezenas de línguas originárias e outras dezenas variações destas mesmas línguas, o fato destes religiosos conceberem o idioma Kimbundu como caminho possível para a catequese neste território reflete a profundidade e o potencial de articulação destes missionários em prol da efetivação do projeto de colonização.

O grupo kimbundu compreende as quatro línguas kimbundu, sama, bolo e songo, às quais alguns acrescentam o shinji, o mbangala, o kibala-ngoya e até mesmo o minungu. Quanto à língua kimbundu *stricto sensu*, congrega muitas variantes dialetais nem sempre inteligíveis entre si (loanda mbundu, ngola, njinga, mbamba, mbaka, ndongo, mbondo, nkari, puna, son, pungu, musuko, swela, kidima, ntemo, bali, lengue, ngengu, quembo, sende, dembo, amboim), distribuídas entre as províncias de Luanda, Bengo, Kwanza Norte, Kwanza Sul e Uige. (ANGENOT; KEMPF e KUKANDA, 2011).

Embora considerando a ambiguidade do termo Kimbundu que, tanto podia ser uma língua particular como também um significante para um grupo linguístico que se inter-relaciona, pensar este idioma sob o prisma de uma língua geral (globalizante) enquanto viés

---

<sup>30</sup> Através da elaboração de obras como “Arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil” de 1595, do padre José de Anchieta; e de dicionários da *língua brasiliana “hengatu”* (1795), elaborada para os “*ministros do altar*”.

<sup>31</sup> Ver Verger “Fluxo e refluxo: do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de todos os santos, (1987).

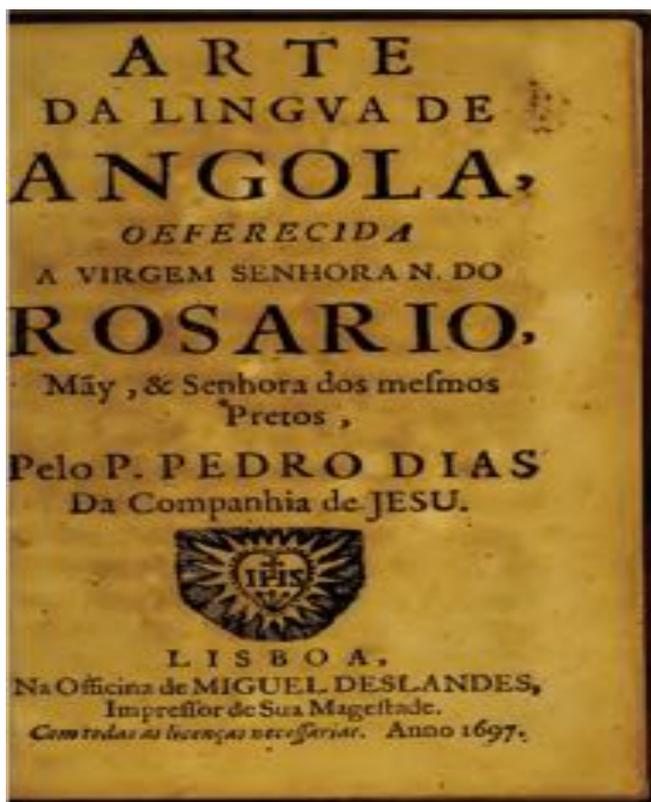
estratégico para uma política de trocas comerciais, interculturais e, sobretudo, de dominação (Cândida Barros, 2003), implica em reconhecer o caráter minucioso através do qual esse missionários se ativeram, perante a tarefa de se ater às nuances de cada subgrupo linguísticos do kimbundu no entorno da África central.

Enquanto objeto de estudo, esta gramática contribui de modo basilar para se pensar a construção do que linguistas e etnolinguistas chamam de bantuísmos brasileiros, ao passo em que tal produção também é percebida como um lugar de reinterpretações/ressignificações semânticas jesuíticas para palavras próprias deste contexto kimbundu no território da Bahia<sup>32</sup>. Referindo-se ao contexto colonial do regime de casa-grande e senzala, bem como ao contexto rural da região do Recôncavo nos séculos XVII-XVIII, Yeda Pessoa de Castro (1983) sinaliza para prováveis desenvolvimentos do que ela considera ser *dialetos das senzalas* no primeiro caso e *dialetos rurais*, no segundo, engendrados entre os grupos bantus que habitavam neste território. Pensando sobre os aspectos comunicacionais que envolviam a lida com o povo de língua portuguesa antiga nos espaços de senzala, plantação, engenhos e trabalhos domésticos, a emergência dessas novas palavras e sentidos pôde, de algum modo, ter influenciado a percepção deste jesuíta na feitura desta gramática.

---

<sup>32</sup> Ver Yeda Pessoa de Castro (1983); e Angenot; Kempf e Kukanda (2011).

Figura 3 - Folha de rosto da gramática do padre Pedro Dias, 1697.



Fonte: Arquivo pessoal

Tais instrumentos linguísticos, dicionário e gramáticas, têm em seu processo histórico de concepção um viés discursivo carregado de ideologias que atendem a demandas sociais institucionais. O campo de disputa onde a legitimação de um idioma era a meta a ser alcançada, passa a ser mais efetivamente conquistado quando o elemento da grafia, a escrita, vem agregar valor às versões de verdades que o poder colonial veiculava. Apesar dos estudos contemporâneos apontar o continente africano como campo basilar no desenvolvimento da grafia, o sistema de dominação euro-lusitano buscou suprimir quaisquer tentativas de proliferação destas linguagens e sobretudo àquelas concernentes aos códigos da oralidade. Nesse sentido, é seguro observar que historicamente, no contexto da África/América portuguesa, os dicionários têm atuado como um elemento castrador de identidades idiomáticas bem como um produtor de sentidos unilaterais; onde o elemento da oralidade passa a assumir um papel pouco confiável ou irrelevante. Este padrão de comportamento se deu de modo sistemático a partir de um fluxo de pensamento que, entre o final do século XV ao XVII se concentravam fortemente na Península Ibérica e Holanda (Grosfoguel, 2014), e se expandiu por

todo o espaço imperialista hoje Europa Ocidental; região à qual pertencem alguns dos países participantes da Conferência de Berlim em 1884<sup>33</sup>.

Algumas das mais destacadas produções de vocabulários e dicionários da língua portuguesa está vinculada à figura do padre Raphael Bluteau (1638-1734). Como nome importante no estudo da língua lusitana do século XVIII, este autor publicou um bilíngue *Vocabulário Português e Latino* (1712), em oito tomos, além de ter estabelecido as bases para a elaboração do primeiro *Diccionario da Lingua Portuguesa* (1789), o qual foi ampliado e organizado pelo luso-brasileiro Antonio de Moraes Silva, nascido no Rio de Janeiro em 1755. Enquanto intensificador do discurso hegemônico contextualizado, este dicionário simbolizou uma ruptura com os moldes da tradição latina e clássica de escrita (VEDELHO, 2003) e, a partir de suas edições subsequentes, passou a incluir expressões engendradas no contexto das colônias. Desde sua primeira publicação em 1789, até o ano de 1959 o dicionário de Moraes alcançou um total de 10 edições revistas e ampliadas.

A potência a qual este instrumento alcançou no âmbito das experiências concretas é percebida pela internacionalização deste idioma, bem como pela organização e normatização do discurso público institucional. O Brasil, enquanto colônia principal (e posterior império) gerador dos principais produtos comerciais para a metrópole, foi quem primeiro experimentou o modelo sistematizado luso-cristão ao qual o dicionário de Moraes estava atrelado. Vedelho (2003), explica que, para além do campo estético e lexicográfico, a publicação deste instrumento impulsiona uma série de acontecimentos e mudanças históricas entorno da língua e cultura portuguesa: “desenvolve-se a escolarização da língua e democratiza-se [impõe-se] a escrita e a leitura da língua portuguesa; [...] intensifica-se no Brasil o processo de transumância e de autonomia da língua, acrescentando ao português o estatuto de língua internacional” (VEDELHO, 2003, p. 1-2). Dentre as dez publicações do dicionário Moraes, 6 edições (incluindo a primeira de 1789; e as de 1813; 1831; 1858; 1877 e 1890) serão aqui analisadas conforme o interesse deste estudo.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> A Conferência de Berlim foi um plano de golpe montado entre os países europeus, Estados Unidos e Turquia para invadir, repartir e se apoderarem das riquezas naturais, minerais, bem como da mão de obra do povo africano. Tal conluio ocorreu entre novembro de 1884 e fevereiro de 1885.

<sup>34</sup> Necessário assinalar que no Brasil, entre os séculos XVIII e XIX, não haviam sistemas de letramento público tampouco regulamentado. O acesso a leitura e escrita alfabética estava concentrado nas figuras dos sacerdotes (e demais membros de ordens religiosas), na figura dos comerciantes (e seus familiares), médicos, advogados, poetas e jornalistas, dentre os quais, a historiografia sobre as lutas abolicionistas destacam a presença de alguns poucos negrxs enquanto atuantes nestas classes. Dentre os livros que circulavam no país deste período, Márcia Abreu (2001) explica em sua pesquisa sobre "*Quem lia no Brasil colonial*", que, logo após "os livros profissionais e os religiosos, as gramáticas e dicionários não fazem má figura, estando presentes em parte significativa dos acervos. Em alguns deles, ocupavam até mesmo lugar de destaque [...]" (ABREU, 2001, p.5).

Embora seja Batuque o termo motivador desta perspectiva de análise, considero que para melhor compreendê-lo seja necessário buscar um diálogo deste termo com os demais significados que circundam as práticas musical-coreográficas negras. Desse modo, optei por elencar termos que se relacionam através de uma rede semântica, a qual servirá como base analítica nesta proposta. A ideia de rede, foi pensada conforme se compreende na cosmovisão Bantu-Kongo, a qual enxerga a diversidade de práticas como uma unidade indissociável, onde o tripé tocar-dançar-cantar (Fu-Kiau, 1996) fundamentam este terreno. Portanto, além de Batuque, busquei compreender o como, enquanto curva de enunciação, estes documentos categorizam e legitimam o significado dos seguintes termos: Música, Músico, Dança, Tambor, Tocar, Batuque e Batuqueiro, os quais se relacionam dentro desta rede semântica de modo contextualizado.<sup>35</sup>

Quadro 1- Relação dos termos observados no Dicionário da Língua Portuguesa (1789).<sup>36</sup>

TÍTULO	ENTRADA	SIGNIFICADO
<i>Diccionario da Lingua Portugueza (1789) por Raphael Bluteau e Antonio de Moraes Silva</i>	Música	<i>f.f</i> arte que <i>enfina</i> a cantar, e a tocar harmonicamente  -  Concerto de vozes ou <i>inftrumentos</i> .
	Músico	<i>f.m</i> o que <i>fabe</i> e <i>profeffa</i> a <i>mufica</i>  -
	Dança	<i>f.f</i> movimento regular do corpo, e <i>feus</i> membros ao <i>compaffo</i> , e <i>fom</i> de <i>mufica</i> , baile. Talvez erão feitas por homens armados, ao <i>fom</i> de instrumentos guerreiros.
	Tambor	<i>f.m</i> he hum cylindro, ou cano de madeira <i>elaftica</i> , ou metal, o qual tem nas bocas hum coiro, que ferido com as baquetas dá <i>fom</i> , <i>ufa-fe</i> [usa-se] na milicia & para fazer <i>finaes</i> , e regular a marcha  -  TABAQUE; tambor <i>ufado</i> dos bárbaros da <i>Cofia</i> da Africa, e da <i>Afia</i>

<sup>35</sup> Obviamente, caberiam nesta rede semântica um sem número de outras palavras as quais, dentro deste contexto histórico colonial, se relacionam em muito com o termo batuque. Embora ciente desta possibilidade, foi necessário elencar aquelas as quais apresentaram relações mais intrínsecas com o que a pesquisa pretendeu.

<sup>36</sup> Como princípio metodológico da transcrição diplomática, optei por manter a escrita dos verbetes tal qual eles se encontram nos dicionários. Desse modo, a letra “f”, em alguns casos, tem o som da letra “s” ou “ss”.

	Tocar	<i>s tirar fom de infrumentos muficos, ou militares para fazer finaes</i>  -  TOCADOR; o que toca <i>infrumentos muficos</i>
	Batuque	-----

Partindo de *Música*, primeiro termo exposto na tabela I, nota-se que a construção textual em torno desta palavra apresenta tanto uma característica funcional, bem como delimita parâmetros que regulam o que pode ser considerado Música. Enquanto “arte que *ensina* a cantar e a tocar”, a palavra ‘música’ assume no texto uma adjetivação enquanto “arte” que, por sua vez, é apresentada sob o papel funcional de “ensinar” estes dois ofícios: o de cantar e tocar. Estas duas práticas (cantar e tocar), quando pensadas no verbete sob o viés de função ou ofício, assumem caráter de profissão ou ocupação (atividade profissional) que neste contexto, em alguma medida, exerceram uma legitimidade social tal qual outras profissões prestigiadas. Corroborando essa interpretação, o verbete *Músico* nos apresenta a perspectiva de que esta ou este sujeito é aquele que detém o conhecimento sobre esta arte e que a professa; ou seja, é um profissional apto a realizar tal tarefa. Ainda, e como segundo ponto a ser observado na construção de um discurso hegemônico, os autores certificam que, para a “arte que *ensina* a cantar, e a tocar” ser então considerada como *Música*, é necessário que esta seja feita de maneira harmônica, ou *harmonicamente*, como diz o texto. Me pergunto: mas, qual a ideia de harmônico ou de harmonia que estes autores acreditavam e defendiam no âmbito das práticas musicais?

Primeiro, poderíamos pensar acerca dos tratados de música (modal e tonal), sobre os métodos de contraponto, *cantus firmus*, e até mesmo sobre filosofia e música das esferas para percebemos a estreita associação que havia (e há) entre o que se entendia sobre a palavra *harmonia* (o estado de ser *harmônico*) e o caráter linear-simétrico-cartesiano que embasava o conceito estético de beleza e verdade nas culturas greco-romanas e neolatinas. Por estar aqui me referindo à música produzida nos grandes centros do poder europeu desta época, se faz necessário salientar que, a partir do século XIII, ganha força uma tradição na feitura de livros-métodos para composição musical religiosa (como as missas e as subdivisões que lhe compõem) e também música de salão para a nobreza em suas cortes. Exemplos concretos e mais conhecidos deste momento é o livro *Le institutioni harmiche* (1558), elaborado pelo teórico italiano Gioseffo Zarlino (1517-1590), e o *Traité de L’harmonie* (1722) de Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Aqui, neste contexto, harmonia tem a ver com um complexo estrutural calcado em consonâncias; em sons consonantes, linhas consonantes marcadamente obedientes a um caminho rígido, que se inicia, desenvolve e se conclui.

Portanto, à esta altura, no contexto o qual esses verbetes foram escritos, a aristocracia metropolitana e luso-brasileira experimentavam em seus salões, teatros e cafés uma produção musical que girava em torno da ópera, operetas, música de câmara e danças/contradanças; gêneros estes que, de maneira bastante estreita, são frutos de desdobramentos musicais engendrados a partir de um modelo composicional, o canto gregoriano, que por outro lado, esta mesma aristocracia experimentava em suas capelas, santuários e igrejas. Este, o canto gregoriano, enquanto um conjunto de cânticos enviados pelo espírito santo e soprado por uma pomba branca no ouvido do papa Gregório I no ano de 715, reza a lenda laureada<sup>37</sup>, se manteve como música oficial da Igreja Católica até 1961, data em que se realizou o Concílio Vaticano II.

Trazendo o olhar para o verbete referente a *Dança*, me chama atenção como o caráter limitante se impregna na estrutura discursiva sobre esta prática. No texto, a figura do corpo é entendida como tronco e membros, onde a cabeça não faz parte deste todo. O corpo em questão, para que produza dança, ele deve ser conduzido à realização de um movimento *regular* o qual obedece a uma normatização disciplinada e pouco (ou nada) espontânea. *Regular*, neste caso, tem relação direta com simetria, linearidade, concordância e, não por acaso, com consonância e harmonia; valores observados anteriormente na construção de um discurso sobre o que é *música*.

Negando um debate com perspectivas e opiniões sociais divergentes, as sociedades estruturadas sob a égide da ideologia patriarcal e cristã têm se utilizado de formas de invisibilização e descaracterização do corpo humano como forma de demarcar e sustentar seus privilégios. Nestas circunstâncias, pensar sobre o corpo feminino, seja ele branco ou não branco, é percebê-lo enquanto vítima de uma estrutura sexista, patriarcal e feminicida, na medida em que foi atribuído à estrutura corpo um caráter de templo sagrado, o qual necessita ser vigiado na busca de santificação, negando-lhe o direito de se expressar enquanto linguagem própria, livre e responsável por si. Ainda, como bem define o verbete, este corpo que dança deve estar ou se colocar na condição de dependente do “compasso e som de música”; ou seja, tais corpos só produzem dança se estão dentro daquele conceito de *música* visto anteriormente.

Como ponto não menos interessante de ser observado, o verbete ainda traz a prática da dança associada à figura masculina, mas não a qualquer figura masculina; ele se refere a “homens armados ao som de instrumentos guerreiros”. Diante desta observação, me coloco a pensar sobre uma provável dança que um grupo de homens armados poderiam realizar de modo

---

<sup>37</sup> Sobre a lenda de como os cânticos foram compostos, ver detalhes em GROUT, D. G.; PALISCA, C. V. (2007).

coletivo, tal qual sugere o plural presente no texto. Considerando os fatores basilares que me auxiliam a compreender o modelo estético proposto, imagino que para que fosse possível um aglomerado de homens armados, ou seja, soldados, realizar uma dança mesmo que com armas em punho, tais movimentos deveriam estar em acordo com normas de movimento regular, linear, simétrico e harmonicamente consonante; o que me faz conjecturar que estes movimentos se referem a uma marcha. Ou seja, seria aqui a marcha militar um exemplo primeiro cujo dicionarista achou adequado considerar como um movimento de dança?

Ela, a marcha, surge neste caso como elemento representativo do que tem sido discutido até aqui. Ela é a materialização de um pensamento vigorante na época, onde se priorizava a figura de um corpo estático, porém que marcha e está designado à realização de uma determinação rígida e obediente, significante portanto de um discurso único e fecundo capitalisticamente. Dança e música, nesta chave, coexistem em favor tanto de um ideal católico-cristão salvacionista como também político e controlador.

Sobre o verbete referente ao vocábulo *Tambor*, o quarto termo desta rede, o que se descreve no dicionário dialoga com parte do que foi analisado no discurso sobre *Dança*. Embora apresentado a partir de suas características estruturais-organológica (tipo de materiais e forma geométrica), bem como a partir de técnicas de execução, uso e funções sociais, *Tambor* não passa despercebido à parcialidade dos traços soberbos construídos histórico-ideologicamente no discurso dos enunciadores, vozes do poder.

Conforme descrito no verbete, *Tambor* é colocado sob o viés dos elementos normativos referentes ao campo militarista, no qual seu uso denota estar restrito à *regular* a *marcha* praticada na *milícia* de soldados. Assim como em *Dança*, a repetição deste discurso reaparece aqui de maneira determinista, não abrindo espaço a uma percepção abrangente, mesmo que restrito ao contexto popular português metropolitano. Por não ter encontrado, ao longo do dicionário, exemplos ou demais nomes que categorizassem tipos distintos de tambores, busquei em outras fontes interpretações de como os instrumentos membranofônicos eram percebidos em Portugal e Península Ibérica séculos atrás.

No livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* (1964), pesquisa organizada por Ernesto V. de Oliveira Martins a pedido do Museu Nacional de Etnologia, é apresentado que, documentalmente, a percussão membranofônica é registrada desde o século X a partir de iluminuras sobre os Jograis<sup>38</sup> que se apresentavam em festas da nobreza na região Ibérica. Neste

---

<sup>38</sup> Jogral era o termo genérico atribuído a artistas populares itinerantes, os quais cantavam, tocavam instrumentos musicais e recitavam poesia em festejos particulares. A partir do século xiii este termo entrou em declínio, devido

estudo, tambor é classificado a partir de três grupos: bombo, caixa e pandeiro, onde, no texto referente ao bombo (instrumento que é constituído por uma membrana superior e outra inferior) se acentua a diversidade de tamanhos e a ausência de “bordões” neste instrumento. Bordões, a saber, são cordões, antigamente tripas ressecadas de animal, e atualmente uma espécie de náilon ou fio metálico que vibra sobre a membrana.

A respeito do tambor caixa, que também tem duas membranas, estes bordões são indispensáveis; seja em uma ou nas duas peles, e seu tamanho é bem menor que o bombo. A respeito do pandeiro, Oliveira Martins (1964) apresenta a diversidade de uni e bi-membranofones com formatos redondos, quadrados, poligonal, e com soalhas (platinelas) internas e externas. Pandeiro é termo genérico, segundo ele, onde em alguns lugares de Portugal é chamado de Adufe.<sup>39</sup> Ainda, tem o instrumento Tamboril, que o autor explica ser este bastante popular em muitos países da Europa, desde a era pré-cristã. No que tange a função social que estes instrumentos exerciam, o autor sinaliza que historicamente, embora todos os tambores atuassem em festividades lúdicas e religiosa, a presença do bombo e caixa era e continua a ser mais constantes que os demais instrumentos, sobretudo no âmbito religioso e militar. Em sua observação, a execução de bombos e caixas ficavam a cargo dos homens, enquanto que a prática de pandeiros e adufes tem sua história ligada às mulheres, por serem mais leves e menores<sup>40</sup> (OLIVEIRA, 1964, p. 272).

Portanto, as informações presentes no estudo citado dão conta de que havia uma variedade considerável de tambores no território português, local onde este dicionário foi elaborado. Caberia perguntar por quais motivos os dicionaristas decidiram não exemplificar esta variedade instrumental no verbete *Tambor*?

Verificando trabalhos sobre a *História de Portugal* (MARTINS, 1882), observei que, enquanto busca por uma construção identitária, a ideia de território português unificado, bem como de pertencimento, surgem efetivamente a partir do século XIV. Nesse período, se registra a decadência das monarquias feudais e se intensifica a luta armada Portugal-Espanha (Península Ibérica) e demais países da Europa contra a soberania dos povos africanos chamados Berberes

---

à conotação pejorativa que a ele foi atribuído. O uso de “menestrel” passou a ser mais amplamente utilizado (GROUT; PALISCA, 2007).

<sup>39</sup> Segundo outras etimologias, adufe vem do árabe al def, def (deff, duf etc.) sendo o pandeiro árabe bastante usado séculos atrás.

<sup>40</sup> Importante apontar o caráter patriarcal nesta colocação apresentada por Oliveira (1964) a respeito das mulheres enquanto um gênero frágil, incapaz de tocar instrumentos maiores – próprios para os homens. Ao que se percebe, a fala não é dele, uma vez que ele traz a normativa da época. De qualquer modo, se faz necessário ressaltar este equívoco (ou violência) cujas perspectivas tem sido combatidas pelo feminismo negro nas diversas esferas teóricas (Carla Akotirene (2018) e Banda Didá (1993).

e dos Árabes mulçumanos chamados Mouros, os quais habitavam a Península desde o século VIII (Saraiva, 1983). Portanto, foram sete séculos de permanência mourisca neste território, onde práticas culturais-musicais afro asiáticas foram desenvolvidas e influentes na constituição identitária desta zona europeia. Conforme a versão contada pelo poder português e espanhol, este processo de genocídio da civilização moura foi chamado de “reconquista”, e se seguiu com uma agenda de higienização dos elementos africanos, árabes e, sobretudo, mulçumano<sup>41</sup>. Haja vista esse movimento de higienização cultural de sete séculos de habitação afro-asiática, bem como da busca em construir uma identidade nacional portuguesa, me parece preciso, considerar a ausência de determinados instrumentos de percussão no verbete *tambor*, devido ao fato destes terem origem africana ou asiática.

Pensando a partir disto, notei que neste dicionário (de 1789) há um verbete relacionado a tambor o qual, de algum modo, sintetiza o que significava o povo mouro no discurso oficial. Me refiro ao termo Atabaque<sup>42</sup>, que no dicionário surge com a escrita *Tabaque*, e embora ele seja também um tambor (com características estruturais próprias), o *Tabaque* é invisibilizado enquanto instrumento historicamente presente no território português e logo não é tomado pelos autores como um exemplo passível de funcionalidade social tal qual exerciam os demais tambores: a função de ser usado na *milícia* para dar os *sinaes*.

É provável que esta omissão tenha ocorrido em virtude desta política de demarcar um lugar puro, de identidade lusitana não permeada pela cultura do outro<sup>43</sup>, uma vez que atabaque tem origem nas línguas arábicas<sup>44</sup>. Nesse caminho, vemos que o tipo de visibilidade que é dada a este instrumento se encerra na descrição posta em seu verbete *Tabaque*, cuja identidade sonora está atrelada aos povos “*bárbaros da Costa da África, e da Ásia*”, conforme traz o verbete. Como parte ideológica de um tempo histórico, *Tabaque*, enquanto elemento produtor de identidade não europeia (não hegemônica, não autorizada), não passou despercebido ao olhar

---

<sup>41</sup> É neste contexto que se estabelece o júri da inquisição em Portugal, o qual em muito contribuiu nas investidas de eliminar quaisquer crenças e tradições não cristãs; dentre as quais as crenças islâmica e judaica foram incluídas enquanto práticas hereges.

<sup>42</sup> Segundo o *Dicionário de arabismos da língua portuguesa*, elaborado por Adalberto Alvez (2013), o termo *atabaque* deriva do vocábulo *al-tabaq*, que na língua árabe tanto pode ser entendido como “o prato” ou, dentro de uma categoria musical, como “tambor”. Considerando as trocas culturais decorrentes das conquistas do povo mulçumano, oriundos do norte africano, junto à península ibérica a partir do ano 711, se conjectura que *al-tabaq*, assim como outros termos tenham se tornado conhecidos ou até usuais nas línguas lusitana e espanhola.

<sup>43</sup> Historicamente, há um consenso não declarado entre alguns países da Europa que consideram Portugal um país de pouco prestígio neste bloco. Parte disto se dá em virtude da história lusitana ser permeada pela cultura mourisca (saraiva, 1983), o que poderia ter levado à auto-imposta tentativa de negação constante desta história, bem como da herança árabe e africana na península ibérica.

<sup>44</sup> Interessante observar que o pandeiro adufe também está relacionado às culturas árabes, entretanto, sem menção no dicionário.

racializador do dicionarista padre, então representante da igreja e da cora português. Aqui, atabaque é coisa de bárbaro.

A respeito do que constitui *Tambor* enquanto realidade concreta e expressividade subjetiva, trago como reflexão - a partir da rede semântica, a ação e experiência do *Tocar* enquanto um elemento que legitima a existência de tambor. No dicionário em análise, dentre as diversas acepções que são atribuídas ao vocábulo *Tocar*, aquela que interessa a esta investigação se encontra transcrita na tabela I, onde na qual, conforme apresentado pelos dicionaristas, *Tocar* está relacionado à produção de som através de instrumentos musicais ou por meio de instrumentos *militares*. Nesta concepção inicial, percebo que há uma marcação evidente quanto a divisão entre um instrumento musical e um instrumento militar, onde a ação de tocar se faz presente nestas duas esferas.

Compreende-se aí que um *instrumento musico* (sic), como traz o verbete, é capaz de produzir música quando *tocado*, ao passo em que um instrumento militar não produz música, mas sim *sinaes*. Se voltarmos um pouco, veremos que no verbete *Dança*, embora os autores associem o movimento da marcha militar como um tipo de dança, esta marcha apenas era conduzida “ao som de instrumentos guerreiros”. Estes instrumentos, por sua vez, se materializam quando o texto sobre *Tambor* vem à tona: “*usa-se na milícia para fazer sinaes e regular a marcha*”. Portanto, diante do que se coloca: qual instrumento não musical (e sim guerreiro) que quando tocado não produz música (e sim *sinaes*) e é também utilizado para regular a marcha? Exatamente; o tambor. A partir disso, é possível dizer que já teríamos aí, nesse discurso, uma espécie de classificação ‘hierárquica’ dos instrumentos musicais?

Dentro da perspectiva da rede semântica dos termos, agreguei ao termo *Tocar* o adjetivo *Tocador* (que também é verbete) como forma de expandir o alcance analítico-metodológico. Observemos que, neste verbete, apenas é atribuída a qualidade de *tocador* para a pessoa “*que toca instrumentos musicos*”; conseqüentemente, instrumentos não guerreiros. Ao passo em que *Atabaque* é percebido como um tambor não europeu não hegemônico, logo, ele não é tocado, e sim “*ferido*” (sic), conforme se vê no verbete. Olhando por estas lentes, percebo que aí determina-se a tônica de uma versão da verdade a respeito de *Tambor* que, apesar dele também ser tocado, ainda o é classificado como um instrumento não musical. Portanto, trata-se de um discurso sobre hierarquia organológica valorativa, onde o tambor, em si, ocupa um lugar de não elevação, tampouco intermediário nesta pirâmide; na qual o (a) *tabaque*, enquanto um tambor próprio dos *bárbaros da Costa da Africa e da Asia*, passa a pertencer à esfera de uma invisibilidade visível e preso em um silenciamento ensurdecido: depreciado por ser tambor (um não instrumento musical e nem guerreiro) e por estar associado às culturas afro-asiáticas.

No contexto deste dicionário, Batuque, que é o termo tema deste estudo, não foi encontrado. Fiquei pensando o que explicaria a ausência deste vocábulo no primeiro dicionário da língua portuguesa. Será que a palavra ainda não havia sido criada/inventada no contexto do vocabulário da metrópole ou, caso existisse, era falada apenas entre pessoas da base social não letrada? Será que, de fato, este termo é oriundo de uma língua africana e ainda não havia sido incorporado pelos luso-falantes? Bem, o fato é que no período em que este livro foi publicado, em 1789, Portugal já ocupava o território do pau-brasil há mais de 250 anos, e mantinha redes de comércio com países africanos desde o século XV (M'BOKOLO, 2009). Portanto, toda sorte de abusos, classificação racial e perseguições culturais-religiosas já ocorriam há bastante tempo, tanto nos países africanos como no novo mundo. Tal condição possibilitou a criação/legitimação de expressões e conceitos que, além de depreciar, também generalizavam experiências, usos e costumes de negras e negros postos em estado de servidão.

Embora cogitando uma pouca circulação do termo Batuque nesse período ou, uma provável (ainda) não invenção deste termo, não abro mão de pensar a existência já no século XVII de um discurso valorativo, que se aproxime ao significado que Batuque viria a ter quando da sua ampla circulação nos séculos XVIII e XIX. E isso, em minha percepção, envolve não apenas o uso de expressões da língua portuguesa, mas também a possibilidade de ressignificações de palavras próprias das línguas africanas, conforme mencionei anteriormente. Nesse sentido, reitero o que entendo ser um discurso colonizador neste contexto, sinalizando para qualquer prática que busque silenciar, cercear e invisibilizar a existência de um ou vários elementos externos ao agente da ação. Na esteira do idioma, o ato de generalizar e depreciar - enquanto potência redutora de diversidades, foi e tem sido uma ferramenta poderosíssima no que se refere à percepção das culturas não brancas na América e África Portuguesa. Enquanto poder de deus e poder da coroa, a junção Padroado e Inquisição Católica dizimou um sem números de nativxs nestas duas zonas, bem como negou e tem negado legitimidade às cosmovisões por elxs engendradas. Portanto, parto disto para pensar discursos colonizadores, onde a possível inexistência do termo Batuque nos dois primeiros ciclos do tráfico não isenta a existência de outras formas de coerção por vias da língua.

Nesse sentido, trago para a discussão uma expressão bastante usada no período colonial brasileiro que, em alguma proporção, pode ser percebida com características semânticas análogas ao que a sociedade de finais o século XVIII entenderia como Batuque. Me

refiro a *Calundu*<sup>45</sup>, amplamente estudado por João José Reis (1988), Yeda Pessoa de Castro (2001), Laura de Mello e Souza (2005), Luiz Mott (1986; 2008), dentre outros/as<sup>46</sup>. Vem dos poemas de Gregório de Mattos uma das citações mais remotas sobre o Calundu em terras baianas, então escrita no século XVII. Neste texto, *Preceito 1*, o poeta menciona a prática de *calundus* e *feitiços* que são ensinados nos quilombos. Embora não forneça maiores informações, ao passo em que separa *calundus* de *feitiços*, Gregório os coloca dentro de um corpo-ritual classificando-os enquanto dança “que de quilombos que tenho, com mestres superlativos, nos quais se ensinam de noite *calundus* e *feitiços*.[...] O que sei, é, que em tais danças Satanás está metido. [...] Não há mulher desprezada, galã desfavorecido, que deixe de ir ao quilombo dançar o seu bocadinho” (MATTOS, 1636-96).

Um outro exemplo remoto de menção aos *calundus* na Bahia é percebido no texto/crônica amplamente conhecido, *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, publicado em 1728, de autoria do Nuno Marques Pereira. Nesta importante citação, o autor apresenta um diálogo entre ele e um fazendeiro detentor de escravos, o qual lhe hospedou para passar a noite. O peregrino relata ter tido dificuldades para dormir por conta do som ao redor. O fazendeiro, por sua vez, explica ao seu hospede que a (não)música escutada foi produzida pelos seus cativos, e que este som faz parte de um todo ritualístico chamado *Calundu*.

[Passei] bem de agasalho, porém desvelado; porque não pude dormir toda a noite. Aqui, acudiu ele logo, perguntando-me que causa tivera. Respondi-lhe que fora procedido do estrondo dos tabaques, pandeiros, canzás, botijas e castanhetas, com tão horrendos alaridos, que se me representou a confusão do Inferno. E para mim, me disse o morador, não há coisa mais sonora, para dormir com sossego... se eu soubera que havieis de ter este desvelo, mandaria que esta noite não tocassem os pretos seus *calundus*. Agora entra o meu reparo (lhe disse eu). Pois, Senhor, que coisa é *calundus*? São uns folguedos, ou adivinhações (me disse o morador), que dizem estes pretos que costumam fazer nas suas terras, e quando se acham juntos, também usam deles cá, para saberem várias coisas, como as doenças de que procedem, e para adivinharem algumas coisas perdidas; e também para terem ventura em suas caçadas, e lavouras; e para outras muitas coisas. (PEREGRINO, 1728, p. 115-116).

Nos dois exemplos, *calundu* é apresentado por vozes autorizadas/legitimadas que, embora situadas em categorias textuais e períodos distintos (séculos diferentes), os textos compartilham de uma linha guia flexível comum, onde em ambos se percebe o elemento festivo

---

<sup>45</sup>Enquanto vocábulo, *calundu* é classificado como pertencente ao grupo linguístico bantu (kimbundu, kikongo, umbundu), onde, segundo a etnolinguísta Yeda Pessoa de Castro (2001), pode significar obediência a um mandamento; invocação de espíritos através de culto com música e dança.

<sup>46</sup>Yeda Pessoa de Castro, *Falares africanos na Bahia - um vocabulário afro-brasileiro*, (2001); João José Reis, *Magia jeje na Bahia: a invasão do calundu de pasto de cachoeira, 1785*, (1988); Laura de Mello e Souza, *Revisitando o calundu*, (2005); Luiz Mott, *Acotundá: raízes setecentistas do sincretismo religioso afro-brasileiro*, (1986); *Feiticeiros de Angola na América Portuguesa*, 2008.

do divertimento, assim como o elemento supersticioso diabólico que são os feitiços e adivinhações. Ainda, nos dois casos, há ocorrência de elementos que fazem parte da rede semântica de termos elencados anteriormente: em Gregório, a partir da experiência do *dançar*; no livro do Peregrino, a partir da categorização organológica dos instrumentos de percussão – *tabaque, pandeiro, canzá, botijas, castanhetas*.

Em trabalho mais recente, Luiz Mott (2008) se debruça sobre uma vasta documentação produzida pela Inquisição Portuguesa, a qual trata das Religiões do Congo e Angola no Brasil. No texto, após análise dos documentos, Mott apresenta uma discussão panorâmica sobre o quanto estas informações acrescentam no conhecimento das práticas rituais do povo negro bantu-africano no Brasil do século XVII;

(Sobre a) antiguidade da presença das religiões de matriz angolana no Brasil: data de 1591 a primeira referência conhecida à atuação de um sacerdote "quimbanda" na cidade do Salvador, cabendo a Francisco Manicongo o equivalente ao título do mais antigo *Tata de Inquice* do Novo Mundo.

A mais antiga referência a um ritual de origem congo-angola nos remete à classe dos "quimbanda" - apontado pelos documentos como um dos sacerdotes mais respeitados e poderosos dentro da hierarquia cerimonial nativa. Só mais tarde, nos meados do século XVII, que começa a aparecer o termo "calundu" e "bataque" como sinônimo de ritual religioso afro-brasileiro, incluindo genericamente além das cerimônias de Angola, as práticas divinatórias, curativas e cerimoniais das demais nações africanas. Não encontramos nenhuma vez na documentação do Santo Ofício da Inquisição portuguesa o termo Candomblé: Umbanda sim, aparece desde dos meados do século XVIII. [...] Esta amostra documental permite-nos concluir que as práticas religiosas de origem angolana tiveram grande dispersão pelo território brasileiro, iniciando-se na Bahia, mas espalhando-se por outras capitanias, notadamente em Minas Gerais. (MOTT, 2008, p. s.n., grifo meu).

Nesta citação, Mott evidencia o caráter generalista que *calundu* e, posteriormente, *Bataque* significavam a partir do século XVII. Conforme apresentado por ele, as fontes nas quais tais informações se encontram fazem parte de um conjunto documental produzido pela conjuntura do Padroado - sobre a qual já mencionei anteriormente. Aos praticantes de *calundu*, antes mesmo do advento "bataque", já havia sido estabelecido penas de excomunicação, tortura e, em alguns casos, pena de morte. Neste caso, o discurso, enquanto curvas de enunciação, abrangia de maneira evidente não só o âmbito subjetivo das experiências culturais, ou seja, desclassificando-a enquanto não religião, mas também atingia o âmbito da materialidade corporal que, de maneira institucionalizada, ainda tem abusado dos corpos negros.

Referências ao termo bataque, ou especificamente, batucar, aparece neste *Diccionario da Lingua Portuguesa* pela primeira vez na sua edição de 1831, onde é explicado através de características próximas do que vimos no verbete *tambor*. No dicionário, *Batucar* é apresentado enquanto um *verbo neutro*: "Bater a miúdo, bater muito", onde a ideia simbólica desse "bater" de forma contínua, está em acordo com a perspectiva de um "não tocar" (musicalmente

falando). Desse modo, “bater” se interligada à ideia de “ferir”, tal qual vimos no caso do tambor *Tambaque*: por não ser visto como um instrumento musical, ele não é tocado e sim ferido/batido/batucado<sup>47</sup>.

Por sua vez, o verbete *Batuque*, que é o termo principal desta rede semântica, só aparece na edição de 1858, equivalente a 27 anos após ter sido escrito o verbete *batucar*. A presença de *Batuque*, em sua primeira aparição neste dicionário,<sup>48</sup> é apresentado enquanto uma manifestação ligada tão somente às experiências lúdicas do povo africano, sobretudo das *nações Conguesa e Bunda* (sic) (termos estes relacionados ao complexo cultural Bantu). Mas, o que explicaria o discurso destes dicionaristas sobre *batuque* de modo desassociado das práticas de encantamento e crença sobrenatural exercidas pelos afro-religiosos? Por que aqui, em 1858, *Batuque* é reduzido a dança e baile?

Quadro 2- Relação dos termos observados no Dicionario da Lingua Portugueza (1858).

TÍTULO	ENTRADA	SIGNIFICADO
<i>Diccionario da Lingua Portugueza 6<sup>a</sup> ed.</i> (1858, Antonio de Moraes Silva /Agostinho de Mendonça Falcão)	Batuque	s. m. t. Afric. Dança, ou baile de que usam as duas nações de Africa, Conguesa e Bunda.   -  BATUCÁR; v. n. Dançar o batuque.

Observando o decurso histórico desta retórica, onde *calundu* assumia este lugar de práticas lúdico-festivas bem como mágico-fetichista, é muito provável que, para além das ressignificações que *calundu* experimentou, houve um momento de menor uso deste termo em relação à proliferação de *batuque*. Ou seja, *batuque*, como disse antes, fora empregado como amálgama de práticas-rituais encantadoras, bem como lúdico-festiva (cantar-dança-tocar) tanto em momento concomitante ao amplo uso de *calundu* (como sugeriu Mott (2008)), assim como posteriormente de maneira mais usual. Desse modo, me chama atenção neste verbete a exclusão

<sup>47</sup> Ainda hoje é comum escutar de pessoas praticantes do candomblé - quando se referem a realização de uma festa, ou de demais rituais, que no barracão “vai bater candomblé”. Confesso nunca ter escutado, no contexto religioso, o uso da palavra “tocar”, para se referir à prática do culto. Não descarto, desse modo, uma provável relação entre o que foi discursivamente construído sobre “tocar” (música), “bater” (*batuque*) no período colonial, com o uso corrente dessa expressão no contexto dos candomblés.

<sup>48</sup> É importante salientar que este dicionário foi o livro de referência mais importante nos países luso falantes entre o final do século XVIII e primeira metade do século XX.

do aspecto religioso em sua construção, conceituando-o apenas enquanto um divertimento. A bem da verdade, este fato me levou a observar que esta acepção também estava presente em outros suportes discursivos para além deste dicionário Moraes.

Encontra-se o verbete *Batuque* explicado enquanto “*dança de negros acompanhado de canto, e instrumentos grosseiros*”<sup>49</sup> em um dicionário pouco conhecido e sintomaticamente publicado em período anterior à 6ª edição do Moraes: me refiro ao *Vocabulário Brasileiro*, publicado em 1853 pelo capixaba Braz da Costa Rubim (1817-1871). O que se apresenta como sintomático, para mim, é o fato de *Batuque* aparecer primeiro em um livro escrito e publicado no Brasil, e isto corrobora minha hipótese de que *Batuque*, enquanto dispositivo homogeneizador, teve o território brasileiro como lugar de formação dos seus pejorativos conceitos sobre as práticas musicais-coreográficas africanas e afro-diaspóricas. Pensando a partir dos vocábulos congêneres *Bater* e *Batucar* - os quais, conforme vistos anteriormente estão atrelados à ação de ferir e não de tocar, eles atuam enquanto base para conceituação do termo *Batuque*. Este, por sua vez, me parece substantivar tais ações, carregando em si tais significados e, por conseguinte, atribuindo aos protagonistas deste “evento” a denominação de batuqueiro e batuqueira.

Entendendo que na lógica cristã deste período, o ato de dançar não é necessariamente um ato de culto a Deus (portanto, não tem função religiosa e sim profana), este dicionarista, assim como no Moraes, não se refere a *Batuque* enquanto um complexo que envolva fé e divertimento de modo conjunto, mas sim, através da exclusão do caráter religioso. Do mesmo modo, a obra elaborada pelo alemão Johann M. Rugendas décadas antes (1822-25) - o quadro intitulado *Batuque*, ilustra um ambiente rural contendo uma casa grande - próprio das antigas fazendas de cana de açúcar, onde no primeiro plano há uma roda composta por pessoas negras, as quais supostamente dançam ao som de palmas e canto. De modo explícito, assim como nos verbetes anteriores, não há nesta imagem menções às práticas religiosas ou de encantamento que pudessem ser ligeiramente identificadas. Por outro lado, cabe imaginar que a captura do evento, por parte de Rugendas, provavelmente não tenha sido realizada em plano total daquilo que de fato existia; quer dizer, deve ter existido muito mais ou algo mais religioso, porém escondido, e dificilmente o saberemos.

Ainda, o cronista Luiz dos Santos Vilhena, em finais do século XVIII e início do XIX, reproduz o discurso hegemônico sobre *batuque* sem deixar de maneira evidente qualquer aspecto que o interligue a práticas de encantamento afro-religiosas. Entenda-se como *práticas*

---

<sup>49</sup> RUBIM, Braz da Costa. *Vocabulário brasileiro*. Rio de Janeiro, Impressora da casa imperial, 1853.

*afro religiosas ou de encantamento* – conforme tenho usado no texto, aquela performance ritual colonial em seu estado concreto expositivo, ou seja, envolvendo todo um aparato de utensílios curativos/mortais e paramentais classificados pela Igreja Católica enquanto instrumentos de feitiçaria. Portanto, atentando para os aspectos implícitos então inscritos nestas experiências do tocar- dançar-cantar e encantar, me parece que o termo *batuque*, enquanto produto de um discurso legitimado, pode não ter sido capaz de possibilitar a captura dessa inscrição afro-religiosa nestas lentes autorizadas e treinadas a observar os eventos não brancos a partir de uma visão unilateral.

Por outro princípio, não parece ser muito acerto em política, o tolerar que pelas ruas e terreiros da cidade façam multidões de negros de um e outro sexo, os seus **batuques bárbaros** a toque de muitos e horrorosos atabaques, dançando desonestamente canções gentílicas, falando línguas diversas e isto com alaridos tão horrendos e dissonantes que causam medo e estranheza, ainda aos mais afeitos. (VILHENA, 1969, TOMO I, p. 163).

Considerando que, tanto a escrita das cartas de Vilhena quanto a feitura do quadro de Rugendas precedem a elaboração do verbete *Batuque* nos dicionários de 1853 e 1858, poderia imaginar que nesse trânsito do século XVIII para o XIX, em alguma medida, pôde ter havido uma diluição conceitual das práticas afro-religiosas em relação aos divertimentos, as quais antes eram agregadas em *batuque* e que neste momento de transição passaram a ser vistos de modo separado. Isso me faz pensar se tal diluição tem a ver com o movimento vivo comunicacional que a língua exerce e sofre em uma sociedade, ou isto pode estar atrelado às estratégias de sobrevivência por parte da população negro-escravizada?

**Figura 4** – Batuque. Produzido por Johann M. Rugendas durante sua passagem pelo Brasil (1822-25).



Fonte: Biblioteca Nacional (<http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.html>).

Bem verdade, as duas hipóteses são possíveis, mas prefiro me apegar à segunda. Desse modo, para fundamentar a ideia de que pode ter havido uma intenção estratégica por parte dos escravizados em, aparentemente, desvincular as práticas religiosas daquelas danças e “bailes” profanos, se faz necessário pensar sobre a ação de algumas instâncias que regulamentavam a vida dos negros e negras na Bahia colonial/imperial. Primeiro, a mão da Igreja era o peso que mais sobrecarregava o povo preto não católico daqui, por isso não se pode deixar de mencionar que, embora a vinda do Santo Ofício na Bahia tenha ocorrido em 1610 e 1646, o espírito da Inquisição e da denúncia se perpetuou ao longo do tempo no Brasil, sobretudo em Salvador - que era a sede do Arcebispado colonial.

Como se sabe, o acordo Padroado viabilizou a instalação de dezenas de instituições católicas como mosteiros, conventos, ordens primeiras, ordens terceiras, irmandades e confrarias que, de modo efetivo disputavam *status* social (SANTOS, 2015), tendo a prática da catequização e fiscalização de posturas não católicas como um desses trampolins sociais.

O significado dessa necessidade eclesiástica de controlar a população foi materializado no livro-manual *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, impresso em 1719 e que estabeleceu regras de conduta para o povo baiano; não diretamente à pessoa escrava em si – pois esta não tinha autonomia, mas sim para os seus senhores proprietários. O livro, que começou a ser escrito nos primeiros anos dos 1700, apresenta mais de 26 referências ao povo escravizado na sua condição de rudeza, aos quais foram “garantido” pela Igreja o ensino da

doutrina cristã, exercício dos sacramentos, presença na missa aos domingos e, o mais importante, que todos os cativos deveriam ser batizados. Londono (2007) explica que uma preocupação importante era a o batismo das crianças escravas, sobretudo as maiores de 7 anos, a fim de que fosse garantida “a compreensão da fé e de seus mistérios na base da adesão ao cristianismo” (p. 277).

Entre os muitos escravos, que há neste arcebispado, são muitos deles tão *buçais* (sic) e rudes, que pondo seus senhores a diligência possível de os ensinar, cada vez parece que sabe menos, compadecendo-nos de sua rusticidade e miséria, damos licença aos Vigários e Curas para que [...] lhes possam administrar os sacramentos do Batismo, Penitência, Extrema-unção e Matrimônio, catequizando-os primeiro nos Mistérios da Fé. (CONSTITUIÇÕES, 1853, p. 22).

Ainda, constam nas *Constituições* uma série de penalidades/castigos para quem for descoberto usando de feitiçaria (para o bem ou para o mal) através do uso de água, ervas, ou para quem tiver feito pacto com diabo a fim de saber do futuro, curar e lançar doenças. Embora não esteja mencionado diretamente no texto, suponho ser muito provável que estas menções a pactos diabólicos bem como feitiços sejam resultado da visualização de “fiscais” de práticas de encantamento realizada pelo povo africano na Bahia, tais quais aquelas relatadas por Gregório de Matos, Peregrino da América e autores/as contemporâneos/as. Nesse sentido, Mott (2010) dá sinais do quão comum e visível pôde ter sido a prática de encantamento do povo Kongo-Angola, quando este autor nos apresenta um documento inquisitorial sobre o dominicano Frei Alberto de Santo Tomás que, chegado no início dos 1700, foi missionário por 10 anos na Bahia, e acabou se entregando ao Santo Ofício em Portugal por ter aprendido e praticado mandingas e “exorcismos” conforme o modelo dos negros no Brasil.

No caso deste frei, por mais que fossem significativas e relevantes as experiências místicas afro-religiosas, o medo de enfrentar a mão da Igreja católica parece ter sido maior; uma vez que o sentimento de culpa e de autofiscalização se dava de maneira encadeada. Ao passo em que a economia do capital escravagista aumentava – fosse através do plantio da cana de açúcar, do comércio de tabaco ou pedras preciosas, maior era o número de pessoas que aportavam na Bahia comercializadas como escravas. Essa dinâmica, conseqüentemente, demandou mais aparelhos de regulamentação tanto por parte da Igreja quanto por parte da Coroa, o que resultava em maior fiscalização, controle e opressão das manifestações que trouxessem prejuízo financeiro ou desconforto à moral católica.

Analisando uma carta redigida por um capitão de milícias da cidade de Santo Amaro, com data de 20/01/1809, João José Reis (1996) traz um exemplo que corrobora a hipótese de que pode ter havido intencionalmente diluições nas formas de exibição das práticas rituais de

negras e negros. Como dito, as menções ao fenômeno *Calundu* enquanto um ritual que visivelmente conjugava práticas de encantamento, o cantar, o dançar e o tocar, quando este cai em desuso na documentação essas práticas passam a ser atreladas ao termo *Batuque*, que por sua vez, passa a ser enxergado pelos olhos brancos apenas como agregador de divertimentos: cantar-dançar- tocar, eliminando ou não percebendo aí a prática de encantamento junto a este todo. No documento em questão, o capitão de milícias relata que na festa do natal de 1808,

vários escravos de todas as nações, e unindo-se em três corporações com muitos, desta vila, segundo a sua nação, formaram ranchos de atabaques, e fizeram os seus costumados brinquedos, ou danças, a saber, os geges, no sítio do Sergimirim, os Angolas, por detrás da Capela do Rosário, e os nagôs e uçás na rua de detrás junto ao alambique que tem de renda Thomé Correa de Mattos, sendo este rancho o mais luzido, vestidos em meio corpo, com um grande atabaque, e alguns adereçados com algumas peças de ouro, e continuaram com as suas danças não só de dia mas ainda grande parte de noite, banquetearam-se em uma casa vizinha [...] que se achava vazia na mesma rua de detrás aí houve muito que beber, a custa dos mesmos pretos [...] e foram expectadores muito povo de toda a qualidade, e sexo, e sem que afinal houvesse tumulto, ou desordem se retiraram cada um ao seu domicílio, a tempo que os dois preditos ranchos, ou adjuntos de geges, e Angolas se tinham retirado com a noite, e se não sabe que estes se banquetearassem, ou fizessem coisa notável (GOMES, 1809, *apud* REIS, 1996, p.01).

Mais a frente, Reis acrescenta que tal festejo desencadeou a revolta de um padre local que, embora afugentado por alguns escravos, desejava acabar com essa reunião ilegítima. Para Reis, “o padre reclamou daquilo que provavelmente interpretara como atentado à religião do Reino: aqueles corpos seminus, alguns com símbolos pagãos, agitados pelo toque de atabaques, talvez celebrando deuses africanos na data maior da cristandade” (REIS, 1996, p.2). Portanto, é a respeito destas possibilidades que me refiro; de fenômenos percebidos como parte de processos diários, onde a luta pela vida está imbrincada a ressignificações de signos e identidades então conduzidas pela subjetividade e materialidade do corpo negro que se atualiza constantemente. Nesse sentido, cabe perguntar: quem garante que neste “brinquedo” de negros e negras não se estava cultuando entidades oriundas do continente africano? Tal como traz Leda Martins (1997; 2002) numa perspectiva afrográfica e espiralar, bem como Muniz Sodré (2002) em sua poética do jogar, esta capacidade do se tornar flexível compõe o que se apresenta ser uma condição do povo negro em diáspora. Uma condição que, a partir dos capoeiras, poderia chamar de *estado mandinga* do ser, o qual tem sustentado constantes reinvenções a partir de um lugar instável e inseguro, tal qual fora e ainda o é este lugar da pessoa negra nas sociedades ocidentalizadas.

Dentro deste amplo contexto do século XIX, onde *Batuque* enquanto discurso se torna uma verdade generalizada, trago como fonte de análise dois livros publicados neste contexto, dentre os quais um me parece ser a fonte mais antiga a pensar batuque de maneira mais larga e

generalista possível. Ambos os livros, produzidos em contexto de expedição/missão colonial, se propõe enquanto descrição etnográfica dos usos e costumes das populações africanas, particularmente populações da extensa região provincial de Angola. O primeiro, intitulado *Os Sertões d’Africa (apontamentos de viagem)*, foi escrito pelo português Alfredo de Sarmiento em 1880; o seguinte, intitulado “*Como Eu Atravessei África*”, foi escrito em 1881 pelo também português e militar Serpa Pinto. Começando por este último, o militar/escritor usa o termo Batuque apenas duas vezes em todo o livro; na primeira, se referindo a um festejo de casamento no povo “Jamba”, em Angola, e na segunda mencionado um brinquedo realizado pelos “seus pretos” e os “pretos da terra” durante a noite. Ou seja, aqui, Batuque é visto apenas enquanto manifestação ligada ao âmbito do divertimento.

Por sua vez, analisando o modo como o termo Batuque surge no livro *Os Sertões d’Africa* (1880), observa-se que Alfredo Sarmiento o utiliza por quatorze vezes ao longo do texto, ora através de explicações longas, ora de forma sucinta; por vezes explicando batuque enquanto dança-canto-toque, outras como um instrumento. Considerando a importância do documento, tanto pelo número de citações deste termo, quanto pela necessidade de apresentar concepções deste autor sobre o vocábulo, optei em dispor na tabela III os subgrupos aos quais *Batuque* é percebido no texto.

No primeiro subgrupo, o qual relaciona *Batuque* enquanto instrumento musical, dentre a diversidade de contextos onde este “instrumento” aparece, me chamou a atenção a fala do autor quando este descrever *Batuque* como uma “caixa forte muito grande, tocada com as mãos”, obviamente relacionado aos tambores guerreiros vistos anteriormente na rede semântica dos termos musicais.

Quadro 3 - Subgrupos relacionados ao termo batuque no livro *Os Sertões d’Africa*, 1880.

Batuque: instrumento	Batuque: brinquedo	Batuque: encantamento + instrumento
Começam os cantares acompanhados do competente batuque ( <u>espécie de caixa forte muito grande, tocada com as mãos</u> ) e o adivinho que, por via	Segundo observei durante todo o tempo das minhas excursões pelos sertões africanos, o batuque é a dança usada	Quando o feiticeiro é chamado para descobrir o auctor ou auctores de um roubo, de um assassinio, de um adultério, ou as causas de uma doença qualquer, forma-se um

<p>de regra, é sempre um preto ladino, vae colhendo subtilmente do auditório as causas prováveis da doença (pg. 72).</p>	<p>geralmente por todos aquelles povos, com algumas, ainda que pequenas modificações. Em Loanda mesmo, o batuque é a dança predilecta dos pretos e mulatos, e a diversão que mais os enthusiasma e arrebatá (pg. 124).</p>	<p>grande circulo composto de toda a gente da sanzala ou banza (povoação), e no centro do circulo collocam-se o chinguilador e as pessoas interessadas na adivinhação. Começam os cantares acompanhados do competente batuque (<u>espécie de caixa forte muito grande, tocada com as mãos</u>) e o adivinho que, por via de regra, é sempre um preto ladino, vae colhendo subtilmente do auditório as causas prováveis da doença (pg. 72).</p>
<p>Sempre que este famoso (rei) sai para visitar a um branco, ou em excursão official pelas suas terras, é precedido por oito músicos que caminham recuando para não lhe voltarem as costas, tocando marimbas, batuques e uma espécie de bozinas feitas de pontas de marfim, que produzem um som estridente e desagradável (pg. 89).</p>	<p>O batuque é uma dança essencialmente lasciva, que revela a indole sensual d'aquelles povos, e reproduz, de um modo surprehendente, os seus instinctos brutaes e os sentimentos que mais os dominam e subjugam (pg. 124).</p>	
<p>Todas estas barbaridades são acompanhadas de rugidos ferozes, gritos de guerra, saltos e evoluções ao som de batuques e outros instrumentos, com grande regosijo e por entre aclamações, por ter sido feita justiça (pg. 102).</p>	<p>Entre o gentio do Gongo, o batuque é uma espécie de pantomima em que o assumpto obrigado é sempre a historia de uma virgem a quem são explicados os prazeres mysteriosos que a esperam, quando o lembamento a fizer mudar de estado, e outras obscenidades que, representadas com a mais perfeita imitação, são uma prova evidente da depravação que reina entre os habitantes d'aquelles sertões (pg. 124).</p>	
<p>Assentado o dembo n'um logar elevado, no meio da sanzala, onde collocam a sua cadeira, rodeado dos seus macotas, das suas mulheres mais favoritas, dos seus moleques a quem está confiada a guarda dos milongos e muguixi (feitiços e plantas medicinaes), e dos músicos que sopram em uma espécie de bozinas feitas de pontas de marfim, com o indispensável acompanhamento dos batuques</p>	<p>É realmente curioso ver o ardor com que elles se entregam ao prazer da dança. As cabaças de malavo (vinho de palma) circulam de mão em mão; os quissanges, as marimbas, os batuques, fazem um motim</p>	

<p>(pg. 129).</p>	<p>infernall, e a toada monótona das canções é repetida por todos os que tomam parte na dança, e pelos espectadores (pg. 126).</p>	
	<p>Vejamos agora o que é a dança geralmente chamada batuque.</p> <p>Forma-se um circulo composto dos dançadores e dos espectadores, fazendo parte d'elle também os músicos com os seus instrumentos. Formado o circulo, saltam para o meio d'elle dois ou três pares, homens e mulheres, e começa a diversão. Aquelle-que maior rapidez emprega n'esses</p>	
	<p>movimentos, é freneticamente applaudido e reputado como o primeiro dançador de batuque (pg. 126).</p>	
	<p>N'e,sses districtos e presidios, o batuque consiste também n'um circulo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto ou preta que depois de executar vários passos, vai dar uma embigada, a que chamam semba, na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do circulo, substitui-lo (pg. 127).</p>	
	<p>Os cantares são menos obscenos, e não raro é ver tomar parte n'um batuque, por occasião de festa,</p>	

	alguns indígenas de classe mais elevada (pg. 128).	
--	--	--

A respeito de *batuque* enquanto brinquedo ou divertimento, são várias as situações em que Sarmento menciona o termo. De fato, é neste âmbito onde ocorrem suas análises sobre diferentes formas coreográficas, as quais me parece serem minimamente organizadas, sobretudo por conta da menção a nomes específicos tais quais “*semba*” e “*embigada*”, assim como o autor português, para além disto, também apresenta a existência de diferentes temas textuais nas cantigas/cantos que compõem aquelas danças. Ao passo em que essa fala evidencia práticas culturais bantu-africanas enquanto fenômenos diversos, o discurso de Sarmento se reveste da ideologia colonial/patriarcal/cristã percebendo tais práticas enquanto *batuque*, que para o autor, além de ser um costume geral a todos os pretos/as e crioulos/as da região do Congo-Angola, ele tem como característica comum a ‘lascívia’, ‘sensualidade’ e ‘brutalidade’. Estes *batuques*, segundo Sarmento, apenas se diferenciam quando há “influência dos europeus e pessoas de classe mais elevada” (pg. 128).

Trazendo este termo relacionado às práticas de encantamento ou feitiçaria (conforme a Igreja nomeou), localizei apenas um trecho que aborda esta relação em todo o livro. Descrevendo um ritual onde a figura do “chinguilador” assume o posto de sacerdote adivinhador de doenças, crimes e demais problemáticas ocultas à percepção evidente, Sarmento (1880) menciona que esta figura se coloca em um centro, rodeado por pessoas e, tal qual em um processo de transe, passa a externar informações sobre o que a comunidade ansiava em saber. Essa prática-ritual, segundo o autor, é realizada de maneira conjunta a execução de danças, cantigas e *batuques*. A partir dessas colocações trazidas por Sarmento (sem justificar o

porquê da separação entre dança, cantos e batuque), penso a respeito do quão amalgamada e complexa são as práticas religiosas-musicais-coreográficas no contexto do Congo-Angola daquele período, o que de alguma maneira me faz inferir que o termo Batuque, em seu caráter reducionista, não dá conta desta complexidade.

Importante notar que em nenhuma das narrativas há afirmações de que este termo tenha tido origem a partir dos povos africanos e suas línguas. Do mesmo modo, essa afirmação não é percebida no texto do *Compêndio Narrativo do Peregrino da América* (1728), como também nas crônicas de Vilhena (1802) e nem na tela *Batuque* de Rugendas (1822). Tal observação, me permite conjecturar que essa nomenclatura aparenta ter sido corrente entre os brancos artistas e letrados daquele período, sendo ela utilizada, numa visão de hoje, como cláusula de um pacto narcísico, conforme nos traz Maria Aparecida Bento (2002, p. 91), quando versa sobre a branquitude enquanto lugar social estável à manutenção de seus privilégios. Enquanto agência de enunciação e de visibilidade, o discurso escrito e as imagens retratadas minimizam o poder de fala, bem como cristalizam (folclorizam) as identidades negro-africanas deste e do outro lado do atlântico.

A saber, a Igreja Católica, em suas práticas de batismo, cerceava o direito de manutenção de nomes e práticas de crença das pessoas em condição de escravidão, o que implicava num estado de aculturação compulsória. Portanto, consciente desta realidade, pergunto se teriam esses negros e negras a legitimidade para fazer circular no mundo-português-colonial qualquer termo ou conceito que simbolizasse sua(s) identidade(s)? O que dizer sobre seus nomes pessoais, que eram mudados para nomes cristãos portugueses quando comprados e batizados? Será mesmo, que tinham poder de decisão para eleger Batuque como termo comum às rezas-danças-toques entre bantus, fons e iorubas?

Por outro lado, em contraponto aos autores que não evidentemente atribuíram este termo às línguas africanas, o discurso dicionarístico do Moraes (1858) traz, a partir de seu poder de fala, a afirmação de que *Batuque* é sim de origem africana, mesmo sem apresentar qualquer detalhe sobre isso. Ocorre que a influência exercida por este discurso reverbera de modo amplo no contexto da língua escrita, onde se percebe a repetição desta assertiva em diversos dicionários produzidos no Brasil imperial e republicano<sup>50</sup>. Um dos exemplos que vale ser citado é o *Diccionario da Lingua Portuguesa* (1875-1888), escrito pelo brasileiro Antonio Joaquim de Macedo Soares que, apesar de trazer questionamentos pertinentes, também corrobora e

---

<sup>50</sup> *Diccionario da lingua portugueza 7ª ed.* (1877); *Diccionario da lingua portugueza* (1875-1888); *Diccionario de vocabulos brasileiros* (1889); *Diccionario da lingua portugueza 8ª ed.* (1890);

repete o discurso veiculado no Moraes.

batuque sm., 1º dança com sapateados e palmas, ao som de cantigas acompanhadas só de tambor quando é de negros, ou também de viola e pandeiro quando entra gente mais acesa. [...]. || 2º fig., qualquer barulho produzido por pancadas frequentes e fortes, sapateados, arrastar de pés etc. || ETYM. aceitamos a procedência africana que dá o cardeal Saraiva quando define: « batuque dança ou baile de que usam as duas nações congueza e bunda, e a que ambas dão o mesmo nome ». [...]. Alfr(edo) de Sarmiento dá o nome de batuque não somente á dança, mas também ao tambor a cujo som se executa (vj. púita) (SOARES, 1889, p. 86).

[...]. O mesmo se dá entre nós: o batuque do Congo é mais próprio dos negros africanos; o outro, já mais civilizado, é dos crioulos, dos mulatos e até dos brancos. Esses exs. provão que a pal. nos veio d' Africa; mas, não teria sido importada lá pelos portugueses, e naturalizada, e espalhada por todos os recantos que esses ousados viajantes têm percorrido? ha muitas outras palavras n'este caso, e entre ellas algumas evidentemente tupis. E não teria passado para a dança o nome do tambor, que a caracteriza? e o voc. batuque applicado ao tambor não está denunciando origem port. no v. bater, na forma iterativa *batucar*? (SOARES, 1889, p. 87).

[...]. De todas as linguas africanas que conhecemos (de vista apenas, ou antes, de ouvir dizer), já da costa occidental, já da oriental, já da meridional ou da região dos lagos, em nenhuma se acha o t. batuque, quer applicado a dança, quer a tambor. Em todas, dança, tambor, bater, são palavras que não têm uma letra de batuque. Em conclusão, o t. veio d' Africa; mas a etym. parece port. (SOARES, 1889, p. 88).

É interessante notar a forma como Soares agrega seu pensamento ao discurso do Moraes, trazendo um posicionamento acerca de batuque no que tange a diferenciação entre práticas musicais-coreográficas ligados aos povos do Congo (onde apenas se tem o tambor como instrumento) e aquelas, digamos, mestiças, feitas pelos crioulos, mulatos e brancos (justificado pelo autor a partir da presença da viola, como um instrumento higienizador destes *Batuques*). Em seu longo verbete - até aqui, o mais completo encontrado em dicionários, por três vezes Soares busca convencer o leitor de que este termo é oriundo do continente africano, seja a partir de referências a escritores portugueses antigos, seja por comparação entre os tipos e “qualidades” de *batuques*, ou através de argumento impositivo em tom de conclusão.

Por outro lado, o verbete traz o que aparentemente me parece contraposto ao posicionamento anterior assumido pelo autor, ou no mínimo a exteriorização de um conflito particular deste sobre o tema. Ocorre que Soares levanta questionamentos acerca de uma possível relação etimológica do termo batuque com a língua portuguesa, indagando se esta expressão não advém do verbo *bater* e seu derivado *batucar*. De maneira semelhante, essa correlação já havia sido levantada por mim quando da análise do vocábulo *Tambor*, o qual é colocado em condições de inferioridade em relação aos demais instrumentos (não sendo considerado um instrumento musical), quando é posto pelos dicionaristas a sua relação com o verbo *Bater* e *Batucar* em contraposição à ideia de *Tocar* – referindo-se a um instrumento

musical.

Em seu texto, infelizmente Soares não avançou nos questionamentos sobre a possível origem portuguesa deste termo. Por se tratar de um livro de referência, suas colocações possibilitaram que esta dúvida desencadeasse no tempo uma discussão bastante complexa, a qual ainda tem gerado dissensos, consensos e uma certa "neutralidade" entre autores e autoras da contemporaneidade - seja entrelaçando Batuque aos estudos de práticas musicais-religiosas no Brasil ou até mesmo em países africanos de língua portuguesa<sup>51</sup>. Embora tenha ligeiramente cogitado uma origem não africana deste termo, Soares também reproduz o discurso do dicionarista Moraes e do cronista Alfredo de Sarmiento afirmando que Batuque, enquanto prática, mas não enquanto termo, tem como origem os grupos bantus das “nações conguesas e bundas”, mesmo sem argumentar ou fundamentar tal afirmação.

Enquanto etnolinguísta e expoente dos estudos das línguas africanas e suas influências no português brasileiro, a baiana Yeda Pessoa de Castro (1983) salienta que foram três as principais línguas do tronco linguístico bantu que mais eficientemente influenciaram a construção de um falar brasileiro afro-bantu-português: foram portanto, os idiomas kimbundo, kicongo e umbundo. Segundo ela, devido às regiões litorâneas de onde os negros e negras foram embarcados para os portos brasileiros – reinos do Kongo e Ndongo (CASTRO, 2011), a presença das línguas kimbundo e kicongo exerceram maior influência no falar brasileiro, assim como possibilitaram continuidades vocabulares e usos linguísticos próprios destas culturas. Partindo das análises desta autora, busquei verificar em outros trabalhos produzidos por ela, bem como em dicionários e gramáticas correlatas, em que medida a palavra Batuque pode estar relacionada a algum desses três idiomas do tronco bantu. A saber, reitero que não é historiografia o que se pretende aqui, mas sim um movimento de retorno crítico-analítico às fontes históricas existentes, as quais me possibilitem recuperar um imaginário remoto sobre Batuque. Desse modo, saliento que há espaços temporais entre uma fonte e outra, cuja

---

<sup>51</sup> Trabalhos de autores como Tinhorão (1988): *Os sons dos negros no brasil: cantos, danças, folguedos e origens*; João José reis (2005) *batuque: african drumming and dance between repression and concession, bahia, 1808–1855*; Emilia Biancardi (2000) *Raízes musicais da Bahia*; Martha Abreu (2015) *O legado das canções escravas nos Estados Unidos e no Brasil: diálogos musicais no pós-abolição*, tendem a concordar/compreender o complexo das práticas musicais-coreográficas negras a partir do termo *batuque* e assumem (tanto as práticas como o termo) como sendo, possivelmente, de origem africana. Por sua vez, trabalhos de autorxs como de Pereira (2016) *Grandiosos Batuques: identidades e experiências dos trabalhadores urbanos africanos de Lourenço Marques (1890-1930)*; Glaucia Nogueira (2011) *Batuko, patrimonio imaterial de Cabo Verde, percurso histórico-musical*, tendem a compreender o termo *batuque* (e suas demais formas de escrita), enquanto uma expressão do vocabulário português difundido nos territórios invadidos/colonizados. Por outro lado, o autor Salomão (Saloma) Jovino da Silva (2005) em *Memórias sonoras da noite*, embora afirme nossa real ignorância sobre o assunto e aponte o vasto espaço que está aberto à pesquisa, ele sinaliza que "talvez não importe tanto saber se este termo migrou para África com os brasileiros que por lá estiveram ou se foram introduzidos no brasil por africanos." (p. 280).

reconstrução linear positivista não seria possível, e tampouco desejada neste trabalho.

Iniciando esta tarefa, consultei o *Ensaio de Dicionario kimbundu-portuguez* (1893) organizado pelo angolano Joaquim Dias Cordeiro da Matta, buscando perceber de que maneira a palavra Batuque poderia ser encontrada, bem como os termos da rede semântica das práticas musicais-coreográficas utilizadas anteriormente: música; músico; dança; tambor e tocar<sup>52</sup>. No processo de consulta a estes termos, observei que há apenas duas menções ao termo batuque, estando este não como uma entrada (verbetes), mas sim como um sinônimo de tambor e ora como sinônimo de dança, tal qual vimos na crônica do viajante português Alfredo Sarmiento (1880). De maneira semelhante, a menção ao termo batuque enquanto sinônimo não é dita pelo autor angolano, o qual através do uso de aspas, sinaliza que esta fala foi exercida por um certo Dr. F. A. Pinto:

Os instrumentos musicos offerecem uma variedade maior, do que seria de se esperar da sua rude simplicidade. O mais comum é o tambor comprido a que chamam batuque: é um monstruoso cálice de pau, sem pé, tendo a boca tapada com um tímpano de coiro cru despellido. Bate-se com as mãos sustentando-o em posição com as pernas «Dr. A. F. Pinto» (MATTA, 1893, p. 123-124).

Na tabela abaixo, é possível notar que, segundo este dicionário, não há um termo equivalente para a palavra portuguesa "música", tendo em vista a compreensão de tradição europeia ensinada nas escolas de música brasileiras: segmentando-a a partir da harmonia, melodia e ritmo. Os demais termos da rede semântica possuem seus correspondentes em kimbundo de modo que em nenhum deles se percebe relações fonéticas ou gráficas com a palavra batuque.

Quadro 4- Relação dos termos da rede semântica e suas traduções equivalentes em Kimbundo.

TERMO EM PORTUGUÊS	TERMO EM KIMBUNDO	TRADUÇÃO EQUIVALENTE
Tocar	Kuxika	<i>Tocar instrumentos músicos</i>
Dança / Dançar	Makinu (pl) / Kukina/Kubelela	<i>Danças / Dançar; bailar</i>
Músico/tocador	Muxiki	<i>Tocador. Instrumentista</i>
Tambor	Ngoma	<i>Tambor, bombo, zabumba; batuque</i>
Música	-----	-----
-----	Kindúngu (um tipo de dança)	<i>Batuque ou sua influência</i>

<sup>52</sup> Este dicionário foi publicado em Lisboa, no período em que Angola ainda estava sob os domínios da coroa portuguesa, e traz em sua introdução (escrita pelo autor) um tom de revolta direcionado ao povo angolano, o qual não demonstra interesse no estudo de sua língua materna, diz o autor.

Do mesmo modo, o posterior *Dicionário kimbundo-português: linguístico, botânico e corográfico* produzido pelo angolano Antônio de Assis Jr, publicado no ano de 1956, em Luanda, traz estes mesmos termos pesquisados sem maiores acréscimos. O que chama a atenção neste dicionário é o fato de não haver uma menção sequer ao vocábulo *batuque*, o que me parece ser sintomaticamente contraditório à versão do discurso canônico que atrela este termo às línguas africanas.

Partindo para o contexto da língua Kikongo, busquei analisar os termos da rede semântica no *Novo Dicionário Português-Kikongo* (2010), o qual foi escrito pelo também angolano Francisco Narciso Cobe. Importante notar que aqui, diferente dos demais, o dicionário tem seus verbetes em português e suas explicações em kikongo, o que acaba evidenciando modelos mais condensados nas explicações destes termos, e por outro lado apresenta uma maior gama de sinônimos. Neste livro, Batuque aparece como verbete, como um vocábulo subentendido enquanto próprio da língua portuguesa e então explicado no idioma kikongo: *Ngoma; Makinu*. Ou seja, ele é percebido nesse idioma, segundo o autor, enquanto representação de danças e tambores diversos, sem designar especificidades características de *Batuque* seja enquanto dança ou instrumento percussivo.

Tal observação, ao mesmo tempo em que corrobora a tese de que Batuque não tem origem nas línguas bantu de maior predominância no Brasil, ela abre caminhos para que compreendamos este termo enquanto um dispositivo de poder colonial, que visa o controle de subjetividades e expressões dos corpos negro. Aqui, Batuque é catalisador, é modificador de diversidades em prol de homogeneização; agente de uma pretensa “igualdade” desorganizada, inferiorizada e, portanto, passível de ser silenciado.

### 3.3 CARTOGRAFIA DA REPRESSÃO

No Brasil, o regime colonial português foi caracterizado, sobretudo, pela sua estrutura de exploração e extrativismo, onde o povo negro, enquanto mão de obra explorada, se percebeu obrigado a negociar formas de resistir a partir da resignificação de práticas e valores culturais. Muito dessa reinvenção pode ser entendida a partir dos processos engendrados no convívio diário, em meio às tensões e compartilhamento de saberes entre negrxs no contexto dos cantos, das lojas<sup>53</sup>, bem como das senzalas; espaço destinado para o recolhimento dos cativos durante

---

<sup>53</sup> "Cantos" e "lojas" eram os espaços urbanos de trabalho e moradia dos escravos de ganho e dos libertos. Para saber mais, ver o trabalho de Ana de Lourdes Ribeiro da Costa (1991) *Espaços negros: "cantos" e "lojas" em Salvador no século XIX*. Disponível em: (<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/2097/1/CadCRH-2007-391.pdf>). Acessado em: 1 nov. 2020.

a noite. Se pensarmos no período de transição entre os séc. XVIII e XIX, onde a Bahia recebia em torno de 7700 pessoas escravizadas por ano (MATTOSO, 1990), é possível imaginar formas de convívio entre grupos étnicos distintos os quais dividiam os mesmos espaços buscando meios de, individualmente, sobreviverem e, coletivamente, realimentar identidades ancestrais as quais, a partir desse novo contexto, se reconfiguram em identidades móveis, dinâmicas; ou seja, identidades afrodiaspóricas.

Batuque, neste contexto em diáspora, ao passo em que carrega em si determinantes raciais, político e religioso, é também nomenclatura que vai delinear todo um território negro-habitado desencadeando sintomas sociais que transitam entre a inquietude de ordem sonora e moral, bem como da segurança pública através da chave do medo; este último, uma das bases desencadeadora dos processos de perseguição e silenciamento das práticas musicais-coreográficas-encantadoras do povo preto na Bahia.

Bem verdade, todo o desenrolar que encaminhou a construção imaginária sobre essas musicalidades, assim como agenciou o trânsito destas perante os lugares de poder, não se deu de maneira restritamente marcada pelas relações hierárquicas preto x branco sem que houvesse lugar para os atravessamentos e negociações plurais. Ao contrário, a complexidade que envolve o desenrolar histórico das relações de poder numa sociedade colonial como foi a brasileira, e em particular a de Salvador, não permitem encerrar no lugar da personificação a dicotomia do ser do bem ou do mal. Para além das determinações legais, impostas aos senhores pelo governo da província, muitos acordos se davam na esfera particular de cada fazenda, engenho e casa, cujo alcance de tais relações sofre nuances conforme cada contexto.

A literatura historiográfica, nesse sentido, nos deixa saber que muitas foram as mulheres negras, ambulantes ganhadoras escravas, libertas e livres, que acumularam dinheiro neste século XIX e que lhe foi possível alforriar a si mesma e a outras pessoas, tendo sido algumas destas construtoras das primeiras roças de candomblés, conforme o modelo existente nos dias de hoje (REIS, 2019). Do mesmo modo, há notícias de grupos de negros ganhadores, carregadores e comerciantes - estes últimos que em seus barcos transitavam vendendo carnes, frutas, hortaliças entre o Recôncavo e Salvador -, cujo poder de negociação com políticos e senhores estavam em pé de igualdade, em alguns casos, à de muitos brancos portugueses e brasileiros (GRAHAM, 2010), (REIS, 2019).

Ocorre, que a cidade de Salvador neste período tinha um contingente de pessoas negras africanas e crioulas (nascidos no Brasil) consideravelmente maior que o número de pessoas brancas ou mulatas – conforme classificação da época -, e isso de certo modo impactava em ambas as perspectivas tanto do poder de negociação destes pretos – algo que causava bastante

medo às elites da época -, quanto no modo violento como as autoridades se colocavam a regular o trânsito e articulações grupais destes negros e negras no contexto da Cidade. É farta a documentação sobre relatos de viajantes estrangeiros os quais trazem em suas perspectivas o quão negro habitado era o centro urbano de Salvador, onde toda sorte de trabalhos realizados por grupos de negros poderiam ser vistos como algo causador de ameaça imediata – no caso dos estrangeiros -, ou como foco de algum motim ou insurreição futura.

A rua era das negras e dos negros – escravizados, libertos ou livres – e, sobretudo, dos carregadores e dos ambulantes, conforme perceberam os viajantes estrangeiros. [...]. Vários observadores apontaram a densidade e a dedicação ao ganho da população negra da cidade que um deles, o engenheiro francês Amédée-François Frázier, que lá em 1714, disse parecer “uma Nova Guiné”. Pouco mais de cem anos depois, ao desembarcar em Salvador, em 1833, um conterrâneo de Frézier, Jean-Baptiste Douville, se viu numa “rua muito estreita [...] lotada de negros e negras [...] se empurrando de todos os lados”, e ao tentar fugir assustado da cena, pouco adiante foi dar com uma “multidão de negros que se imprensavam de todos os lados com seus fardos e gritando com toda a força dos pulmões para andar em cadência” (REIS, 2019, p. 21).

João José Reis (2019) coloca que nesse contexto de urbanidade, Salvador experimentava um tipo de “escravidão sem feitor”, cuja enorme concentração de pessoas africanas de uma mesma origem possibilitou o desenvolvimento de um perfil de escravo com características mais autônoma e ousada em suas investidas. Segundo o autor, “a identidade étnica favoreceu a resistência e a negociação de escravos e libertos diante de senhores, clientes, autoridades policiais (feitores por delegação) e da população livre em geral, mas também entre africanos de diferentes nações” (REIS, 2019, p. 69). Destes processos, decorrem os trânsitos e o poder de negociação engendrados pelas populações negras, as quais foram territorializando e ressignificando a geografia da cidade de Salvador em seus becos, ruas, encruzilhadas e orlas, na medida em que seus corpos, musicalidades e práticas de crença foram cartografando as diversas Áfricas que aqui coexistiam e coexistem.

Como algo também próprio deste contexto colonial, os caminhos trilhados por estas populações foram igualmente vigiados e denunciados pela imprensa local, assim como policiados e reprimidos pelo governo da província, tendo como argumentos para tais ações o que jornais consideravam como a necessidade em alcançar um caráter civilizatório europeu - no que tange ao aspecto sonoro musical e corporal festivo -, assim como pelo argumento religioso, cujas bases referenciais tinham nas dezenas de igrejas erguidas a sua razão de ser.

### **3.3.1 Espaços profanos: batuques, sambas e carnavais**

Este século XIX é compreendido como o momento histórico que registra um grande número de conflitos entre as forças coloniais e os escravizados no contexto da Bahia -

considerando para isto as constantes e expressivas insurreições, revoltas e enfrentamentos por parte do povo negro em relação aos séculos anteriores. Diversos são os motivos os quais possibilitaram estes enfrentamentos, tendo em comum todos eles a ânsia pela condição de liberdade ante o sistema escravagista, como bem diz Mestre Pastinha (1964)<sup>54</sup>, mas também pelo apoio dos movimentos abolicionistas locais/nacionais e pela pressão comercial estrangeira (SCHWARCZ, 1993). Conseqüentemente, as manifestações musicais-religiosas do povo negro, os então batuques, passaram a ser mais enfaticamente vigiadas e associadas, segundo o poder policial, às tentativas de rebelião; fosse no âmbito rural das roças e lavouras ou no âmbito urbano da rede comercial.

Há documentos que sinalizam para mais de duas dezenas de insurreições organizadas pelo povo negro (escravos e libertos) neste período, todas corridas entre o ano de 1807 e 1835, tanto em Salvador quanto nas vilas (hoje cidades) da região do recôncavo baiano<sup>55</sup>. O então governador da capitania da Bahia entre 1805 e 1809, o Conde da Ponte João de Saldanha da Gama Melo Torres Guedes Brito (1773-1809) é conhecido como a figura quem mais efetivamente aterrorizou o povo negro.

O Conde da Ponte adotou uma série de medidas para fazer frente ao que considerava excessiva liberdade dos senhores com seus escravos. [...]. A 31 de janeiro, o juiz de direito Joaquim Inácio da Costa ordenou que os escravos vivendo longe dos seus senhores no ganho retornassem a suas casas em 24 horas, sob pena de serem presos e açoitados. Os donos de casa e hospedarias que alugassem quartos a escravos seriam multados em 6 mil reis por cada inquilino ilegal. Foi estabelecido um toque de recolher para escravos circulando nas ruas sem passes assinados pelos senhores. Os batuques e danças, feitos de dia ou de noite, foram terminantemente proibidos. Finalmente, o juiz pediu autorização para que seus agentes **atirassem para matar contra qualquer escravo suspeito** que resistisse à ordem de prisão. Eram medidas típicas do tempo do conde da Ponte. (REIS, 1992, p. 103-104 *grifo meu*).

Além de ter sido responsável por instituir as primeiras leis ante-batuque, este, que foi o 6º Conde da Ponte, aparece nos documentos oficiais também como um violento repressor de quilombos, tais quais os "de Mares e Cabula, em Salvador e Oitizeiro, em Barra do Rio de Contas, hoje Itacaré." (REIS, 2008, p. 333). Por outro lado, após a morte deste governador, assumiu este posto o Conde dos Arcos (Marcos Noronha e Brito), o qual adotou posturas um tanto diferentes das do Conde anterior. Este, percebia nas manifestações ditas Batuque um componente natural de discórdia entre o povo negro. Criticava a forma ostensiva como os

---

<sup>54</sup> Entrevista concedida à Helina Rautavaara, na academia do Mestre Pastinha, em 1964. Disponível em: (<https://www.youtube.com/watch?v=hp88iD-O7mQ>). Acessado em 12 jul. 2020.

<sup>55</sup> Autores como Rodrigues (2010) e Reis (1986; 1992) apresentam, como de maior expressão, as insurreições de 28 de maio 1807; 6 de janeiro de 1809; 28 de fevereiro de 1813; 17 de dezembro de 1826; 22 de abril de 1827; 11 de março de 1828; 1º de abril de 1830; e 24 de janeiro de 1835, a então revolta dos malês.

senhores tratavam seus escravos, julgando ser este um dos fatores principais das rebeliões escravas nesta província.

Batuques olhados pelo Governo são uma coisa, e olhados pelos Particulares da Bahia são outra differentissima. Estes olham para os batuques como para hum Acto offensivo dos Direitos dominicaes, huns porque querem empregar seus Escravos em serviço util ao Domingo tambem, e outros porque os querem ter naquelles dias ociosos á sua porta, para assim fazer parada de sua riqueza. O Governo, porém, olha para os batuques como para hum ato que obriga os Negros, insensivel e machinalmente de oito em oito dias, a renovar as idéas de aversão reciproca que lhes eram naturaes desde que nasceram, e que todavia se vão apagando pouco a pouco com a desgraça commum; idéas que podem considerar-se como o Garante mais poderoso da segurança das Grandes cidades do Brasil, pois que se uma vez as, differentes Naçoens da África se esquecerem totalmente da raiva com que a natureza as desuniu, e então os de Agomés vierem a ser Irmãos com os Nagôs, os Gêges com os Aussás, os Tapas com os Sentys, e assim os demais; grandissimo e inevitavel perigo desde então assombrará e desolará o Brasil. E quem haverá que duvide que a desgraça tem poder de fraternizar os desgraçados? Ora, pois, prohibir o unico Acto de desunião entre os Negros vem a ser o mesmo que promover o Governo indirectamente a união entre eles, do que não posso ver senão terríveis consequências. (CONDE DOS ARCOS, *apud* RODRIGUES, 2010, p. 166).

Se percebendo enfraquecidos enquanto classe representada, o apelo por parte dos senhores de engenho na Bahia junto à realza, situada no Rio de Janeiro, trouxe desestabilizações nas relações entre o governo baiano e esta classe. Ocorre que, mesmo o Conde tendo assumindo tal postura divergente e agregando desafetos com os grandes comerciantes escravagistas, o que se viu ao passar dos anos foi o aumento de leis e punições contra pessoas negras e mestiças que se colocassem a praticar estes divertimentos no centro ou nos entornos das cidades.

No ano de 1838, na data de 17 de agosto, o Conselho Geral da Província, um órgão de representação "popular" junto à presidência provincial, conseguiu a outorga governamental que em suas resoluções se proibissem vozerias e Batuques no âmbito das ruas, casas e demais regiões da cidade, sobe pena de quatro mil reis e oito dias de prisão. Em uma outra Resolução, de 11 de fevereiro de 1840, o presidente da província determina a diminuição do tempo de prisão de oito para quatro dias. Já em 08 de abril deste mesmo ano, 1840, a resolução é ampliada em sua explicação, proibindo-se todo "divertimento estrondoso, como batuques, dansas (sic) de pretos, e outros de igual natureza, bem como toda dança indecente e especialmente lundus em teatro, ou lugar onde concorra publico, mantendo-se a mesma pena anterior, em fevereiro de 1840, a toda pessoa que tomar parte no dito divertimento" (SANTOS, 1998, p. 20).

Estas resoluções, bem como as que posteriormente foram postas, trazem consigo uma característica discursiva que, ao mesmo tempo em que buscam minar e eliminar o exercício identitário de pessoas, elas legitimam estereótipos ligados às culturas musicais africanas e

afrodiaspóricas fundamentados em perspectivas racializantes/racistas. Para além de batuque e toda a estrutura inferiorizante e depreciativa que envolve a sua elaboração enquanto termo/conceito, estas resoluções disseminam uma visão unilateral sobre estas práticas musicais, nas quais são salientadas a expressão "estrondoso" enquanto representação de uma imagem sonora não musical e sim explosiva, barulhenta. Poderíamos retornar às primeiras análises dos termos *tambor* e *batuque* então presentes nos discursos oficiais a partir do século XVIII para que não esqueçamos dessa trajetória excludente enquanto resquício e continuidades coloniais. Não por acaso, ainda hoje os instrumentos de percussão utilizados nos blocos de Samba Reggae, nos grupos de pagode, nas rodas de capoeira são percebidos enquanto dissonoros e pouco musicais por uma parcela não negra da sociedade soteropolitana.

A ideia de "estrondoso", nesse sentido, também se liga de forma estreita ao que em música chamamos de "dinâmica"; algo referente à intensidade com a qual tocamos determinado instrumento. As resoluções que seguem a partir de 8 de abril de 1840 até o ano de 1889, trazem como temática central os "batuques estrondosos" enquanto divertimento a ser policiado. Em contraponto, estas mesmas resoluções salientam a prática de cantorias, concertos e recitais enquanto modelo musical desejado, socialmente agradável. Ou seja, para além de aspectos concernentes à região geográfica, cor de pele, condição social, culturas e instrumentos musicais do povo preto (inicialmente utilizados como referenciais discriminatórios), o discurso colonizador se utiliza de estruturas particulares de um fazer musical (o tocar forte, percebido como estrondo) atribuindo valor negativo ao modo como os negros e negras se expressam através desses instrumentos musicais.

Ao passo em que esse discurso parte de uma estrutura macro (batuques, danças, feitiços) até alcançar um nível micro e particular (dinâmica de execução), ele possibilita, socialmente, o enraizamento de uma problemática dicotômica, onde a visão (ou audição) sobre o outro sempre terá maior peso e validade. No caso da Bahia de hoje, não seria incomum você escutar que uma ou um batuqueiro (músico percussionista) não tem "educação" para tocar, pois ele/a sempre toca muito forte, muito alto. A respeito dessa imposição estético-sonora explicitamente posta pelo governo e elites baianas ao longo do tempo, penso que, enquanto elo de correntes epistemicidas engendradas no contexto da colonização dos corpos negros, essa problemática pode ser também pensada a partir da ideia de "culturas acústicas", conforme traz Miguel Lopes (2004).

Designo por cultura acústica a cultura que tem no ouvido, e na vista seu órgão de recepção e percepção por excelência. Trata-se, no entender de Francisco Viñao Frago, de uma "cultura não linear, mas esférica". Numa cultura acústica, a mente opera de um outro modo, recorrendo (como artifício de memória) ao ritmo, à música e à dança,

à repetição e à redundância. [...]. Sua oralidade é uma oralidade flexível e situacional, imaginativa e poética, rítmica e corporal, que vem do interior, da voz, e penetra do interior do outro, através do ouvido, envolvendo-o na questão. (LOPES, 2004, p. 26-27).

Aqui, Lopes apresenta este conceito de culturas acústicas tendo como paralelo culturas onde o aparato da escritura alfabética assume, contextualmente, preponderância em relação a sistemas de representação fonéticas da língua oral. As práticas musicais-coreográficas, nesse sentido, operam de outro modo que não aquele legitimado no Brasil escravagista. Entendendo pessoas e culturas africanas enquanto exemplo real desses sistemas holísticos, “esféricos” (tais quais dxs indígenas) no Brasil, a elite escravista luso-baiana, de precedentes culturais antagônicos àqueles africanos, dificilmente agiria de modo menos abrasivo e coercitivo sobre as práticas sonoro-musicais dos negros e negras. Essa busca por silenciamento de vozes e controle desses corpos em seus gestos, é visto, à luz de um fazer etnomusicológico decolonial, enquanto um conjunto de ações que violentam a plenitude existencial dessas pessoas de maneira sistematizada.

Produções musicais próprias de espaços de poder como a da Igreja católica, em seu monodia do canto gregoriano, bem como da música de salão em seu contexto de instrumentos de cordas (viola, violino, rabeca), instrumentos sopro (flautas, clarins, charamelas) e de teclas (cravo e positivo), demarcam politicamente o tipo de música a qual a elite branca na Bahia apreciava e defendia. Viajantes como o francês Tollenare em 1816, e os alemães Martius e Spix em 1820, registraram, em suas crônicas sobre a Bahia, informações referentes a este tipo de música produzida por esta elite. Na observação deles, é unânime o desprezo às práticas musicais-coreográficas do povo negro, sobretudo os seus “batusques” e “lundum” (lundu), os quais manchavam o “paraíso natural” que era o Brasil (CAROSO, 2007).<sup>56</sup>

À maneira de continuidades coloniais, durante o século XIX periódicos locais como o jornal *O Alabama*, *Diário de Notícias*, *Correio Mercantil*, *Diário da Bahia* e *Jornal da Manhã* exerceram seus papéis de reproduzir, denunciar e legitimar a agenda do governo colonial e de sua polícia. Tais quais os antigos fiscais da inquisição, estes atuavam enquanto inspetores da ordem social e moral cristã, mapeando espaços onde o povo preto (escravos de ganho, libertos e livres) celebravam suas crenças e festejavam a vida. Como práxis de um discurso repetitivo, insistente, essa mídia se tornara uma das principais ferramentas de manipulação da opinião pública, sobretudo no momento de transição histórica para uma “modernidade” industrial, onde

---

<sup>56</sup> Ainda entre os anos de 1817 e 1820, os viajantes Martius e Spix relataram numa escrita “*die baducca*”, querendo se referir a batuque, manifestações negras no sul da Bahia e no Sudeste.

a mão negra, antes escrava, tenderia a assumir mais um posto subalterno no então mercado de trabalho.<sup>57</sup> Mesmo no pós-abolição, ou melhor, sobretudo no pós-abolição, esses periódicos acirraram em suas investidas contra grupo de pessoas negras que ousassem se reunir em favor de qualquer ação sonoro-musical, fosse em espaços rurais ou urbanos.

Em um exemplar do jornal *O Alabama* de 19 de abril de 1864, a coluna "Expediente" denuncia, às instâncias policiais responsáveis pela freguesia do Santo Antonio, "remetendo-lhe a postura de n. 59, que proíbe batuques, danças e ajuntamento de escravos em qualquer lugar e a qualquer hora, e pedindo-lhe providências aos escravos do Sr. Comendador Pedroso, que todas as noites incomodam sumamente a vizinhança" (O ALABAMA, 1864, p. 5).

Independente do horário em que ocorriam as festas negras, manifestações de repressão emergiam prontamente em oposição. Durante o século XIX, os três dias anteriores ao período de quaresma cristã se costumava comemorar a festa do Entrudo; um divertimento relacionado ao calendário de festas portuguesas que, quando a população negra, em Salvador, passou a compartilhar da brincadeira, logo a imprensa, a elite e a polícia local passou a considera-lo "não civilizado".<sup>58</sup> Portanto, o então perseguido e logo extinto entrudo perdera espaço para o Carnaval enquanto modelo de festejos do período pré quaresma. Peter Fry (1988), fundamentado em marcadores sociais de raça e classe, discute esta transição do tradicional Entrudo para o moderno Carnaval enquanto modelo de festa momesca na capital baiana. Em sua observação, Fry sinaliza que parte da elite local, com ressalva às pessoas ligadas ao movimento abolicionista, buscavam higienizar este festejo trazendo para as ruas (lugar onde negrxs brincavam) o luxo e fineza que antes eram exercidos apenas dentro de suas casas, e assim inauguram um tipo "civilizador" de festa a qual tinha Paris e Rio de Janeiro como modelos pomposos a serem seguidos. Para tanto, segue o autor, confetes, máscaras e serpentinas "trazidas da Europa" assumem a função de colorir as ruas, juntamente com a "elegância" dos então fundados "clubes carnavalescos Fantoques da Euterpe (ligado à Sociedade Filarmônica

---

<sup>57</sup> Importante colocar que a atuação de alguns periódicos (jornais) na Bahia deste período tinham como características a perseguição e denuncia de práticas rituais e festivas da população negra. Como a grande parte da população era analfabeta, estes jornais alcançavam uma classe com relativos poderes sociais, incluindo, sobretudo, as instâncias governamentais e o corpo da policial, a qual se valia destas informações para fazer suas batidas nos espaços então ocupados por manifestações da comunidade negra.

<sup>58</sup> No que tange aos campos que estudam manifestações musicais populares, o entrudo é historicamente visto em abordagens de cunho "folclórico", antropológico ou sociológico. Há uma bibliografia considerável que trata da realização desta manifestação no âmbito da Bahia: (VIERIA FILHO, 1995;1998; 2013); (MOURA, 2008; 2011); (CARNEIRO, 1982); (FRY, 1988), dentre outros. Embora se conjecture em alguma medida a prática musical-coreográfica nos entrudos, ainda é pouco o que se sabe sobre a presença sonora musical nesta categoria de manifestação em Salvador.

Euterpe), Cruz Vermelha e Inocentes em Progresso, fundados respectivamente em 1883, 1884 e 1889” (FRY, 1988, p. 248), clubes os quais só aceitavam pessoas brancas.

No contexto destas transformações festivas, onde o regime de escravidão já havia sido abolido, uma parcela da comunidade negra organizada elaborou, ao seu modo, clubes carnavalescos equiparados àqueles da elite branca soteropolitana como forma ativa de se fazerem presentes. Embaixada Africana (1892), Pândegos da d'África (1895), Chegada Africana (1895~1897) e Guerreiros d'África (~1900) são alguns dos clubes negros que passaram a dividir o espaço carnavalesco na cidade de Salvador, ressignificando este espaço através de reverências ao continente africano e causando incômodo a setores reacionários (FRY, 1988).

Embora estivessem em condição de liberdade, a figura do negro não deixava de estampar o noticiário jornalístico de maneira cada vez mais desumanizada e animalésca. Como nem todos os negros e negras participavam dos clubes citados (na verdade, a grande maioria não participava), esta parcela se divertia e se fantasiava de maneira mais espontânea possível, estando a cargo do senso criativo ante da escassez de utensílios. Através de alguns periódicos, a elite local não se furtava em evidenciar o desgosto e repúdio contra essas expressões lúdicas negras. Em crônica sobre o carnaval de Salvador no ano de 1899, o jornal *A Coisa* se refere aos foliões negros da seguinte forma:

Carnaval! ó Carnaval! quasi que te não conhecemos. Velho africano, alquebrado, chôco como estás! tu que eras tão divertido, que ainda ha pouco anos, ostentando robustez e mocidade te apresentavas a esta terra, luxuoso, bonito, delicado, conquistando palmas e flores!  
Oh! vae-te... para o inferno, miseravel, com os teus busios, com as tuas cabaças e tabaques!

[...] O enfadonho tlin tlin tlan de teus barbaros instrumentos, póde ter muito valor, ser muito valor, ser muito apreciado nos *candomblés*; mas aqui, a quem procura distracção, alegria, maltrata os ouvidos, aborrece, causa tédio!  
Não vês como és recebido friamente!

Pensas que é somente por causa do sello, da secca, da quebradeira, que o povo não te aplaude? E! porque para ver esta africanagem estúpida que ahi temos não vale a penna sair de casa.

Triste de ti se a rapazeada folgazan que compõe a *Embaixada Africana*, que é um club ás direitas, sem as exaltações africanescas que o seu título parece indicar, não toma a seu cargo salvar-te de um fiasco medonho!

E deve estar a salvo de qualquer censura este club, porque nasceu quando não havia ainda este fanatismo pela *África*.

Foi o primeiro que trouxe o titulo de africano. Uma novidade, ha 5 annos. Dahi as ridiculas imitações.

Alli fala a Historia com todo o espirito de verdade nos *costumes*, nos factos que representa.

Não são uns macaquitos semi-nus, ataviados de busios, rufando tabaques; são moços divertidos, de muito espirito, estudiosos, da *Embaixada* e por isto applaudimol-os sempre. *Viva a Embaixada Africana!* (A COISA, 1899, sn).

Aos olhos críticos de hoje, bases de um pensamento cristão, conservador e preconceituoso podem ser percebidas neste discurso. Como pontos principais, a animalização da população negra/africana (macaquitos semi-nus) e a intenção higienista do espaço carnavalesco são defendidas através de marcadores geracionais (antes novo, hoje velho), escuta racializada (instrumentos bárbaros que maltratam o ouvido) e marcadores geográfico-identitário (africanagem estúpida). Como se sabe, discursos como estes vigoram na história recente com suas permanências, a exemplo do que nos traz Vovô do Ilê (2016), quando relata sobre a experiência da estreia deste bloco afro no Carnaval de Salvador, em 1985: “fomos o primeiro bloco a utilizar o termo Afro. Fomos hostilizados [...] todo mundo tinha medo. [...]. No dia seguinte, o jornal A Tarde jogou pesado. Aquela página inteira chamando a gente de "nota destoante no carnaval..." (VOVÔ, 2016, sn).<sup>59</sup>

**"Bloco Racista, Nota Destoante".**

Conduzindo cartazes onde se liam inscrições tais como: "Mundo Negro", "Black Power", "Negro para Você", etc., o Bloco Ilê Aiyê, apelidado de "Bloco do Racismo", proporcionou um feio espetáculo neste carnaval. Além da impropria exploração do tema e da imitação norte-americana, revelando uma enorme falta de imaginação, uma vez que em nosso país existe uma infinidade de motivos a serem explorados, os integrantes do "Ilê Aiyê" - todos de cor - chegaram até a gozação dos brancos e das demais pessoas que os observavam do palanque oficial. Pela própria proibição existente no país contra o racismo é de esperar que os integrantes do "Ilê" voltem de outra maneira no próximo ano, e usem em outra forma a natural liberação do instinto característica do Carnaval. Não temos felizmente problema racial. Esta é uma das grandes felicidades do povo brasileiro. A harmonia que reina entre as parcelas provenientes das diferentes etnias, constitui, está claro, um dos motivos de inconformidade dos agentes de irritação que bem gostariam de somar aos propósitos da luta de classes o espetáculo da luta de raças. Mas, isto no Brasil, eles não conseguem. E sempre que põem o rabo de fora denunciam a origem ideológica a que estão ligados. É muito difícil que aconteça diferentemente com estes mocinhos do "Ilê Aiyê" (A TARDE, 1975, p.30).

Bem verdade, poucas são as informações sobre os séculos anteriores ao do Vovô do Ilê (os séculos XVIII e XIX) onde os registros sobre a figura da pessoa negra, em sua ação de prática musical, não é hostilizada no discurso do homem branco. Dentre os casos os quais se associam à esta compreensão, é possível citar a presença de músicos violeiros escravizados então utilizados pelos seus senhores em festas religiosas - como as de São Gonçalo de Amarante realizada em Salvador no ano de 1760 (PEREIRA, 1939), assim como de músicos negros atuando em serenatas e salões da classe abastada na Bahia do século XIX (DUPRAT, 1965),

---

<sup>59</sup> Trecho extraído da entrevista de Vovô do Ilê presente na web série "Nós transatlânticos", produzida pela Petrobrás. Disponível em: (<http://www.nostransatlanticos.com/video/vovo-ile-tudo-comeca-na-liberdade/>). Acessado em 23 jul 2018.

bem como músicos barbeiros, os quais dividiam-se entre o ofício de fazer "sangrar" (cirurgia), fazer barbas, cabelo e "combinavam essas habilidades com a de músicos ou mestres de bandas de música. Nas irmandades, era comum a participação de músicos nas procissões, nas festas anuais, na petição de esmolos, nos cortejos do viatico etc." (PARÉS, 2014, p. 16).<sup>60</sup>

À luz de uma abordagem decolonial e antirracista, a postura perseguidora, depreciativa e denunciativa adotada pela imprensa baiana em relação à presença de músicos ou foliões negrxs nos festejos carnavalescos se atrela ao que o autor Silvio de Almeida (2018) apresenta como racismo estrutural. Ao passo em que esse comportamento é legitimado pelo Estado, o enraizamento e naturalização deste e outros tipos de violências recobrem o imaginário coletivo, alcançando esferas profundas nas relações sociais de poder e fundamenta a ideia de hierarquia racial. Enquanto parte de uma estrutura histórica, a reprodução deste comportamento implicou não apenas em coerções ou proibições de manifestações coletivas negras no espaço público, como os carnavais, mas também agregou forças em um discurso criminalizador sobre sistemas de fé afro-orientados, tais quais os candomblés; mesmo estes estando organizados em espaços geográficos particulares (e não públicos) como em terreiros/roça, centros ou casas.

### 3.3.2 Espaço sagrado: Candomblés

Em finais do século XIX, junto ao termo batuque, palavras como "samba" "candomblé" passaram a figurar com maior frequência nos periódicos baianos, sem que houvesse maiores explicações ou distinções semânticas entre o que significava cada termo em cada manifestação. Bem verdade, esta é uma questão que ainda carece de maiores aprofundamentos, considerando toda uma gama de contextos histórico-geográficos onde estes termos aparecem e de que modo eles circulam. Reis (1989) sinaliza que o registro mais antigo, até agora, em que a palavra "candomblé" é mencionada data do ano de 1826, "na ocasião (em que os) africanos que haviam participado da revolta no Quilombo do Urubu procuraram refugio numa "casa a que se chama de Candomblé"" (REIS, 1989, p. 116)<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Enquanto registro histórico da presença de músicos negros em manifestações do catolicismo popular na Salvador dos anos 40 aos anos 90, a Fundação Pierre Verger possui um acervo riquíssimo de fotografias retratando negros e negras atuando nestes espaços. Bem verdade, estes documentos, por seu valor histórico e por ser bastante caro ao campo etnomusicológico, carecem de um estudo específico e aprofundado. Disponível em: (<http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/fototeca/category/493-collections.html>). Acessado em: 21 fev 2019.

<sup>61</sup> O quilombo do Urubu foi uma comunidade de resistência durante o século XIX, onde abrigava uma casa de candomblé bem no centro do quilombo. O Urubu é conhecido por suas lideranças femininas, sobretudo a partir da grande chefe Zeferina, mentora de importantes levantes. Na atual Salvador, a localização do antigo quilombo é referente ao Parque São Bartolomeu, no bairro de Pirajá (BARBOSA, 2003). João José Reis (1989), em seu livro "*Negociação e conflito*", traz detalhes sobre o levante destxs quilombolas em meados do século XIX, ao passo em que Silvia Barbosa (2003) "*O poder de Zeferina no Quilombo do Urubu: uma construção histórica político-*

Em finais do século XIX se percebe a partir da imprensa uma maior circulação de nomenclaturas para as práticas musicais dos africanos e afro baianos. Tais quais calundus e batuque – que são termos historicamente mais antigos -, outros tantos como candomblés, sambas e "candomblés de rua" (que posteriormente são chamados de afoxés) passam a ganhar destaque nas crônicas da imprensa e em trabalhos de estudiosos – como os de Nina Rodrigues, cuja obra dialogava com o viés político/filosófico de sua época no que tange à política higienista-evolucionista. Nesse sentido, as festividades carnavalescas acabaram sendo o momento oportuno e frutífero para a realização dessas análises e denúncias, fazendo reverberar esse discurso ao longo dos carnavais.

Amaveis leitores, de um certo tempo para cá eu acho que as autoridades têm se esquecido de uma sucia de perturbadores do socego publico. Há leis que prohibam alguns individuos sambarem, etc. depois de uma certa hora, mais não ha lei que prohiba o sujeito que abusa; e vejamos: Eu tenho visto "candombles" dentro da cidade durante o dia e entrando pela noite; quem dá a licenca?

Desde Setembro que temos tal "candomble" aos domingos e em alguns dias da semana apadrinhados com o titulo de C.C.C.A. com residência á rua Mangueira; ora isto é um incommodo, meus leitores, que já não se pode; além dos toques ainda ha uma certa cantoria em tom desagradavel que só dynamite. Me digam, leitores, pelo amor de Deus, quaes são os toques que precisam ensaios de seis mezes; qual a dificuldade quando elles já são dextros nisto desde o berco?

De maneira que nesta "Bacia" o sujeito quer dar "comida a sua cabeça ", quer "fazer seu santo", seu "ebô" e mais algumas coisas, inventa um titulo- "Candomblé Cacete da Chegada dos Africanos", mette-se numa carapuça, umas roupas mal arrançadas, sem camisa, suando como o diabo e lá se vae para o Polyteama, "balù, balù balù" deitando os espectadores para fóra e está prompto o Carnaval, não é assim? Agora um filho desta terra, civilisado, que venha de um outro paiz apreciar o Carnaval fiado em encontrar Fantoques, Cruz vermelha, Filhos da Harmonia, Companheiros do Silencio, Club dos Mandus e muitos outros, que constituíam o verdadeiro "Zé Pereira", já uns com as suas fanfarras especiaes, outros com os seus bombos e caixas e ricas vestimentas, carros alegóricos, etc, etc, etc, fica doido completamente e arrepende-se de ter gasto seu dinheiro, por causa de que? de uma porção de macacos, pulando, com umas vestimentas immoraes,"tabaques, agogôs, cabaças" de contas, etc. (A COISA, 1899, sn).

Neste texto, o cronista reitera o desejo de uma higienização carnavalesca a partir de uma fala que desqualifica grupos de negros e negras que não se enquadram no ideal de “negro da casa” ainda presente nessa época.<sup>62</sup> Uma porção de macacos, pulando, com umas vestimentas immoraes", é semelhante ao modo como alguns missionários católicos se referiam às populações africanas do Congo e Matamba, no século XVII; e aqui, na transição para o XX,

---

*social*", dedica uma dissertação sobre Zeferina e o legado/reflexo de sua história para a comunidade local nos dias de hoje.

<sup>62</sup> Negro da casa é como se chamavam as pessoas escravizadas, as quais tinha acesso permanente à casa do seu dono, bem como cuidava dos afazeres domésticos e de outros serviços. Esta figura, ao passo em que agregava maior confiança de seu senhor (devido ao seu estado de submissão plena), ela tendia a se afastar das práticas de crença e festividade própria dos seus antepassados e demais negrxs que habitavam a senzala. Se tornava embranquecido, como dizemos hoje.

ainda se percebe como o perfil do africano e do/da negro/a brasileiro/a são contruídos/as. No carnaval de 1901, no dia 12 de fevereiro, o Jornal Diário de Notícias publica que:

Refiro-me à grande festa do Carnaval e ao abuso que nela se tem introduzido com a apresentação de máscaras mal prontas, porcos e mesmo maltrapilhos e também ao modo por que se tem africanizado, entre nós, essa grande festa da civilização. Eu não trato aqui de clubes uniformizados e obedecendo a um ponto de vista de costumes africanos, como a Embaixada Africana, os Pândegos da África, etc.; porém acho que a autoridade deveria proibir esses batuques e candomblés que, em grande quantidade, alastram as ruas nesses dias, produzindo essa enorme barulhada, sem tom nem som, como se estivéssemos na Quinta das Beatas ou no Engenho Velho, assim como essa mascarada vestida de saia e torço, entoando o tradicional samba, pois que tudo isso é incompatível com o nosso estado de civilização. (*apud* RODRIGUES, 1988, p.157).

A referência a batuques e candomblés é utilizada sem qualquer distinção entre os autores em questão, entretanto, ambos os termos, batuque e candomblé, aparecem inter-relacionados como sinônimos de uma "não música" produtora de barulhadas dissonoras. Interessante notar que nesta carta, há o direcionamento para as regiões da Quinta das Beatas (hoje Cosme de Farias) e Engenho Velho<sup>63</sup>, ambos empregados enquanto sinônimo geográfico que comporta atividades negro religiosa-festivas com determinada frequência. Tal observação me levou a pensar se ainda hoje haveriam informações que corroborem a ideia de que haviam manifestações negro-mestiças com certa frequência na região soteropolitana, hoje Cosme de Farias. No intuito de aprofundar esta questão, busquei na base de dados disponibilizada pelo Centro de Estudos Afro Orientais da Universidade Federal da Bahia, o CEAO, o qual hospeda o *Mapeamento dos Terreiros de Salvador*.

Nesta base, pude perceber que há nos dias de hoje um total de 34 casas de santo (terreiros de candomblé) nesta região de Cosme de Farias (antiga Quinta das Beatas), estas distribuídas entre as nações nagô, angola, caboclo e espiritual, segundo descrição da base de dados<sup>64</sup>. Dessas casas, a mais antiga data de 1846, a única do século XIX. Ela é regida pelos orixás Oxóssi e Iansã e é liderada por Lourdes Santos Costa. Observando a data em que o jornal Diário de Notícias publicou a carta acima, é possível conjecturar que o autor tenha se referido a este terreiro *Aué Te Dô* (1846), mesmo não descartando a provável existência de outras casas as quais não permaneceram até os dias de hoje.

---

<sup>63</sup> Cosme de Farias e Engenho Velho de Brotas são dois tradicionais bairros da cidade de Salvador.

<sup>64</sup> Sobre a ideia de nação, Vivaldo da Costa Lima explica em seu artigo "O conceito de "nação" nos candomblés da Bahia", que: "a nação, portanto, dos antigos africanos na Bahia foi aos poucos perdendo sua conotação política para se transformar num conceito quase exclusivamente teológico. *Nação* passou a ser, desse modo, o padrão ideológico e ritual dos terreiros de candomblé da Bahia estes sim, fundados por africanos *angolas, congos, jejes, nagôs*, - sacerdotes iniciados de seus antigos cultos, que souberam dar aos grupos que formaram a norma dos ritos e o corpo doutrinário que se vêm transmitindo através dos tempos e da mudança nos tempos" (1976, p. 77).

Figura 5 - Print da base de dados Mapeamento dos Terreiros de Salvador



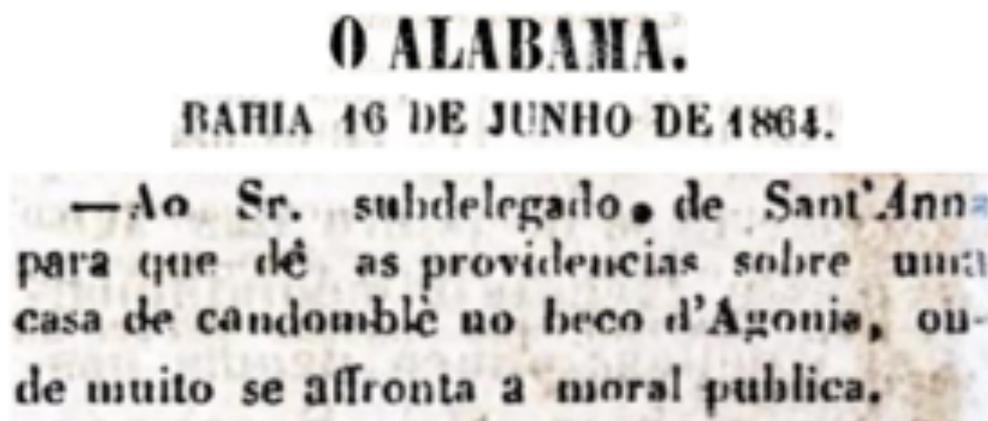
Fonte: <http://www.terreiros.ceao.ufba.br/mapa/consulta>

As denúncias contra a prática ritual de matriz africana em Salvador se intensificavam na medida em que os artigos de periódicos, em sua visão, percebiam determinada frouxidão na ação policial: " Este anno a polícia consentiu a folia em larga escala, em diversos pontos dos arredores desta cidade, onde há terreiros reuniram-se immensidades de africano" (O ALABAMA, 1867). O modo como cada "notícia" denunciativa é apresentada me parece mais um tipo de mandado judicial do que uma informação. O tom é de aflição e de ordem, tal qual uma queixa, um grito. Essa postura tem a ver com os laços e acordos sociais estabelecidos no âmbito da estrutura urbana de Salvador, tal qual sinalizada por Kátia Mattoso (2004, p. 253), na medida em que as ações se dão de maneira compartilhadas e legitimadas entre as elites, o governo e a polícia.

O periódico O Alabama, que curiosamente teve como editor chefe no período de 1863 a 1887 o negro baiano Aristides Ricardo de Santa Anna (COUCEIRO, 2013); (SANTOS, 2009), é percebido como um dos principais veículos de disseminação da política anti-candomblé em Salvador, ao mesmo tempo em que se coloca como defensor de um processo abolicionista que fosse realizado de maneira "civilizada". Ou seja, no primeiro momento, parece antagônico o posicionamento desse jornal – o não ao candomblé e o sim a abolição -, entretanto, mais de perto vê-se que o desejo de abolição vem seguido de um desejo civilizatório branco, cujas práticas de crença nativas sejam abandonadas em favor do cristianismo católico. De todo modo, para além de sua abordagem politicamente enviesada, este periódico é também

entendido como uma fonte valiosa no reconhecimento dos espaços negro-habitados em Salvador, onde as manifestações protagonizadas por esta população foram, por vezes, abordadas de maneira minuciosa.

**Figura 6** - Denúncia do periódico O Alabama, 1864.



Fonte: O Alabama, nº 74, 1864. Biblioteca Virtual Consuelo Pondé.

A partir deste periódico temos referências diversas sobre bairros e freguesias às quais o poder policial “deveria” se dirigir para então coibir os ajuntamentos de negros e negras. O Beco da Agonia, citado na denúncia acima, está localizado no Bairro de Nazaré, região onde ainda hoje concentra casas de santo das nações Ketu (nagô) e Angola. Do mesmo modo, lugares como o Gantois - no distrito da Vitória, o Rio Vermelho, a freguesia do Pilar, Saúde, Santo Antônio Além do Carmo, Federação, entre outros, são constantemente mencionados enquanto locais destes ajuntamentos.<sup>65</sup>

No pós-abolição, conforme nos traz Jocélio Teles (2005, p. 143), a prática de cultos de matriz africana na Bahia estava sujeita à fiscalização da polícia, através da Delegacia Estadual de Crimes contra os Costumes, Jogos e Diversões Públicas, à qual deveriam, os chefes ou chefas destes cultos, pagar taxas obrigatórias afim de obterem alvará de licença. Eram recorrentes as "batidas" policiais em qualquer ajuntamento de negros e, sobretudo, nas casas de santo nesse período. Estas ações policiais obedeciam à lógica da interdição e em muitos casos seguidas de prisões, conforme nos traz um officio policial de 1879: foram presas "as pardas Maria Ritta da Conceição, Maria Herculana da Conceição, senhorinha Maria da Conceição, Maria Angelica da Conceição, crioula Maria Joanna e affricana liberta de nome" (?) (SANTOS, 1997).

---

<sup>65</sup> Sobre os territórios geográficos onde comportam casas de candomblé em Salvador, sugiro consultar o livro “*Casa de Oxumarê: os cânticos que encantaram Pierre Verger* (2011), escrito por Angela Lühning e Sivanilton Encarnação.

A respeito do debate sobre as “batidas” (invasões) policiais nos candomblés de Salvador, Angela Lühning (1996) traz um artigo extenso sobre a figura do delegado de polícia Pedro de Azevedo Gordilho, conhecido como Pedrito Gordilho, amplamente conhecido por sua conduta violenta para com as pessoas que frequentavam os candomblés. "Ele não foi nem o primeiro, nem o último delegado a perseguir o candomblé. Foi, porém, um dos mais violentos e temidos, e de certa forma tornou-se um símbolo da perseguição durante uma certa época" (LUHNING, 1996, p. 195). A partir de pesquisas em arquivos e bibliotecas, bem como através de informações coletadas em entrevistas, Lühning traz exemplos de como Pedrito costumava agir:

Chegando a polícia aos candomblés, quase sempre dava voz de prisão, levando muitas pessoas para a delegacia, onde passavam uma noite para depois serem liberadas, já que raramente se dispunha de motivos que justificassem a prisão. Surpreende o grande número de pessoas mencionadas: “cerca de 30 pessoas foram conduzidas para a 1ª delegacia” (*A Tarde* - 20/5/1920); “muitas dezenas de adeptos e assistentes” (*A Tarde* - 24/4/1922); “15 pessoas que foram transportadas para a estação de Ondina” (*A Tarde* - 3/10/1922); “seguindo 21 pessoas” (*A Tarde* - 18/1/1941). Isso leva a crer que deve ter sido sempre uma boa parte dos presentes, salvo os que conseguiram fugir antes. Por outro lado, fica difícil imaginar como teria se processado este transporte, já que a própria polícia andava a cavalo. Provavelmente, as pessoas seguiam a pé ou de carroça. (LUHNING, 1996, p. 201).

“O Maria Neném Pedrito vem aí, ele vem cantando ca ô cabieci”; “Acabe com este santo, Pedrito vem aí. Lá vem cantando ca ô cabieci”, são trechos de duas dentre as diversas cantigas de sotaque feitas em alusão ao temido delegado, que, em suas contradições (Lühning sinaliza que o mesmo pôde ter sido ogã numa casa de santo em Periperi) costumava destruir os objetos de culto ou então encaminhar para o Instituto Histórico e Geográfico.<sup>66</sup> Gerações de pessoas de santo guardaram e ainda trazem histórias e estórias sobre Pedrito, muitas delas carregadas de um certo rancor, outras com ironia ou jocosidade. Não há registros históricos de que tenha havido em Salvador uma outra figura agente da lei como a do delegado Pedro Gordilho. A partir daí, as religiões de matriz africana na Bahia dão início a um longo processo de negociações (com muitos conflitos) junto ao governo local, estadual e nacional, na busca de um espaço que as legitimassem.

Ocorre que a liberdade de culto para as religiões afro-brasileiras na Bahia só veio a ser concedida no ano de 1976, através do decreto n. 25.095 de 15 de janeiro assinado pelo então

---

<sup>66</sup> Lühning também considera a possibilidade de ser estratégica a forma como alguns policiais que eram ligados aos terreiros agiam, avisando à comunidade de santo quando haveria de ter uma nova batida, e assim poder amenizar os danos. Por outro lado, acrescento que é importante considerarmos que neste processo histórico de batidas policiais, muitas das peças sagradas desapareceram, considerando fora aquelas que foram devolvidas e as que se encontram hoje agrupadas no Museu Afro da Bahia (MAB), o qual detém a tutela das peças até 2020.

governador da Bahia Roberto Santos. Nesse processo, devido ao posto estratégico que assumiam e a partir de suas habilidades de leitura de mundo, ialorixás e babalorixás de terreiros famosos (Gantois, Casa Branca, Opô Afonjá) desempenharam papéis importantes na condução das negociações. Jocélio Teles (2005) sinaliza que havia uma relação bastante próxima entre essas lideranças e o corpo de artistas e intelectuais da cidade, tais quais Jorge Amado, Pierre Verger, Carybé e o baiano Edison Carneiro, os quais intermediaram este processo junto à sociedade civil e órgãos públicos. A inserção destas pessoas é vista como uma das estratégias de visibilização que ajudou a combater a perseguição.

A relação de lideranças dos terreiros com o mundo da política baiana teve a sua notória visibilidade pelo grande contingente de filhas e mães-de-santo nos jardins do Palácio, no governo Antônio Carlos Magalhães, reiterada nos governos seguintes. Em setembro de 1973, no terreiro Casa Branca, na Avenida Vasco da Gama, vários dirigentes e autoridades do culto reuniram-se para fundar uma Confederação de Candomblé. Foi quando surgiu a ideia de trazer a Federação, que estava inativa, para novas lutas que começaram com a libertação do candomblé do jugo da polícia que registrava, ordenava, retirava "assentamentos", fechava "casas" e ainda prendia "zeladores". [...]. Em 15 de março de 1975 tomou posse o governador Roberto Santos que, precisamente ao completar 10 meses de mandato, em 15 de janeiro de 1976, em plena festa da Lavagem do Bonfim, assinava o Decreto 25.095, desvinculando o candomblé da Polícia. (SANTOS, 2005, p. 156-157).

Bem verdade, lideranças religiosas como Mãe Aninha 1869-1938 (Eugênia Anna dos Santos), fundadora da casa Ilê Axé Opô Afonjá, assim como o seu mentor o babalaô Martiniano Eliseu do Bonfim (1859-1943), são referências na luta em defesa da liberdade de culto desde a década de 1930. Este período, a era getulista, ao passo em que também é marcado por um contexto de perseguições e prisões, também floresceram aí medidas que, de algum modo, alteraram o status da configuração social legal dos cultos de matriz africana no país; muito disto, de algum modo, fruto de pressões daqueles líderes religiosos citadxs bem como de outras vertentes religiosas, tais quais as judaica, mulçumana e maçônica.<sup>67</sup>

Nesse ínterim, o uso do termo *batuque*, no Brasil, já não correspondia estritamente a qualquer “ajuntamento” de pessoas negras tal como se popularizara a partir da segunda metade do século XVIII. O processo de configuração e legitimação de gêneros musicais afro nacionais (samba, choro, maxixe, dentre tantos outros), bem como o estabelecimento de religiões (candomblé, umbanda, *batuque*, xangô, dentre outras) e manifestações coreográfico-musicais-teatrais (jongo, congada, reisados, capoeira, maculelê, etc.) possibilitou um certo esvaziamento deste grande cesto Batuque. Entretanto, como reverberação de um discurso enraizado no

---

<sup>67</sup> Para saber mais sobre o estudo das leis e decretos da Era Vargas a respeito da liberdade de exercícios de crenças não cristã, ver: Maggie, Yvonne. “*Medo do feitiço: relações entre magia e poder no Brasil*”. Tese [doutorado em antropologia social] – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988.

imaginário nacional, ainda hoje autoras e autores, por vias da superficialidade, referem a este termo como a “matriz” responsável por ‘originar’ as mais conhecidas manifestações religiosas-musicais negro-mestiças: “tudo veio do Batuque”. Nesse sentido, é necessário pensar (e isso será feito mais adiante) sobre o legado histórico e simbólico que batuque fixou como modelo de prática cultural afro-brasileira, cujos efeitos tanto permeiam a trajetória profissional de musicistas negrxs na cidade de Salvador, bem como por outro lado, tem sido ressignificado através de práticas identitárias musicais e religiosas em outros lugares no Brasil.

Entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, a percepção dessas musicalidades negras passam a ganhar, sobretudo nas capitais, perspectivas mercadológicas até então pouco apreciadas ou geralmente utilizadas em condições de jocosidade. Junto ao mercado da música escrita e impressa, as tecnologias de gravação e reprodução de áudio possibilitaram às comunidades negras - neste caso, aquelas que habitavam os grandes centros urbanos, desenvolver relações comerciais de trabalho a partir de suas experiências e identidades musicais.

O pós-abolição, a mudança de regime governamental e a “modernização” das cidades propiciaram um diferente - mas não tão novo, momento na sociedade brasileira, sobretudo para os negros e negras. Em paralelo às continuidades coloniais, a partir daqui outras vozes e outras histórias/estórias passam a ser construídas sobre e para o povo negro, na medida em que determinados espaços sociais são conquistados e a reinvenção de musicalidades passam a construir novas identidades e tradições culturais. Não obstante, velhos discursos aqui também ecoam como um mantra, buscando se manter estáveis no embranquecido imaginário social brasileiro, construindo gêneros, mitos e estrelatos musicais que ofuscavam o protagonismo de pessoas ou comunidades negras, insistindo em delimitar os seus lugares de aparição.

Portanto, conectando experiências vinculadas ao período pós abolição e o uso das inovações tecnológicas da virada do século XIX no mundo musical, nas linhas que seguem, busco num aspecto macro refletir como tais disputas e arranjos se deram, observando possíveis processos de inserção do povo negro neste novo mercado de trabalho, o musical, observando como foram agenciados e de que forma pessoas e grupamentos negros lidaram e têm lidado com esta antiga e ainda desafiadora situação que é a vizibilização e o exercício digno perante a indústria da música. Enquanto dispositivo de racialização sonora, aqui, Batuque se rearranja ao aparato midiático da produção fonográfica, apresentando filtros de visibilidades que, ao modo democrático brasileiro desta época, vem rearticular os espaços de enunciação, visibilidade e subjetividades em torno da pessoa negra. Consciente disso, intento provocar um pensamento crítico acerca da produção, veiculação e consumo das musicalidades negras, observando de

maneira mais aproximada os elementos identitários, signos, corporalidades, bem como a figura do musicista percussionista perante as forças que emanam do caráter racializado pelo qual a sociedade brasileira passou a operar, sistematicamente, a partir do dispositivo Batuque.

#### 4. COLONIALIDADE DO PODER E A MÚSICA COMO NEGÓCIO

A busca por uma compreensão processual da história cultural negra na Bahia, no Brasil, nos ajuda a elucidar questões e problemas os quais costumam serem vistos de maneira separadas. Seccionar ou desgarrar o fluxo que movimenta a vida, bem como o tempo histórico em que ela está inserida, não é uma prática corrente em tradições africanas estabelecidas no Brasil. Passado, presente e futuro são estruturas temporais móveis, que se inter-relacionam numa perspectiva de complementação e resignificação dos ciclos em suas conexões materiais e espirituais. Se aproximar desta maneira de enxergar os processos culturais, no caso de uma pesquisa etnomusicológica, é possibilitar a heterogeneidade de olhares na busca de uma relação horizontal e coerente com o lugar de onde se estuda.

Por se tratar de temáticas musicais-coreográficas negras, produzidas no contexto do Brasil, seria insuficiente pensar/sentir a respeito desta categoria de produção em qualquer tempo histórico sem trazer à tona as estruturas e condições nas quais estas foram e ainda são forjadas. Durante três séculos, um conjunto de instrumentos ideológicos, políticos e científicos foram criados, e continuam a ser aprimorados, com propósito de legitimar violências físicas e epistêmicas, as quais sustentam o privilégio de poucos em detrimento de outros grupos. No contexto o qual o acúmulo de poder através do capital assume *status* de fundamentalismo, a vida no corpo negro, em sua condição de temporalidade histórica, não pode ser separada de suas produções culturais. Ao contrário, precisa ser vista em sua plenitude, considerando para isto trajetórias passadas, atuais e aquelas que vão sendo construídas no tempo.

Descentralizar o ângulo e buscar olhar através das bordas, das frestas, nesse sentido, me permite relacionar questões da vida musical-coreográfica cotidiana das negras e negros de hoje com aquelas vivenciadas séculos atrás. A atitude decolonial, enquanto metodologia, me permite enxergar resignificações e alterações em quadros temporais nos quais são explicitadas e situadas as ações de forças em busca dos lugares de poder. Estes lugares, são vistos aqui como espaços de privilégios, onde a branquitude, como regra geral, é a condição primeira para que uma pessoa ou grupo venha a ocupar estas posições. O entendimento da branquitude enquanto um instrumento de poder historicamente legitimado, pode ser corroborado por vias desta mesma amplitude no olhar, a qual sinaliza para o estabelecimento desta normatividade a partir do século XVI, e que continua vigente, no presente contemporâneo, enquanto forma de se pensar as relações sociais de raça, classe e de gênero.

A isto se chama continuidade. Uma vontade de não interromper o modelo hierárquico que há tempos têm fincado raízes profundas em nossa sociedade. São continuidades coloniais,

como diz Quijano (2005), então capazes de se ressignificar e camuflar-se a fim de manter suas prerrogativas nas sociedades ocidentalizadas ao longo do tempo. Enquanto formas de violência, tais continuidades se fundamentam na prática genocida dos corpos não brancos (MBEMBE, 2011), bem como na prática epistemicida (CARNEIRO, 2005) de suas identidades, onde o entrelaçamento de matrizes políticas de raça e de gênero são desconsideradas em função de uma matriz classista; lente pela qual os diversos campos de estudo das sociedades tenderam/optaram por enxergar.

Para um estudo etnomusicológico que se propõe engajado, crítico e consciente do seu lugar de fala, pensar/sentir as condições de produção, ressignificação e circulação de culturas negras no contexto da diáspora, neste caso específico na Bahia, é imperativo considerar trajetórias de lutas e os consequentes desdobramentos ocorridos no período pós-abolição. Batuque, enquanto dispositivo forjado no contexto colonial, se reveste de símbolos e significados diversos neste novo momento; o que não quer dizer que a população negra não soube lidar com isto. Pelo contrário, o poder de negociação que se construía no final do século XIX, lhes possibilitou comunicar a partir de outro lugar, abrindo caminhos para possibilidades até então escassas, ou impossíveis para muitas/os. Embora diversos sejam os prejuízos consequentes de Batuque, a comunidade negra brasileira, apoiada em fundamentos ancestrais ressignificados, tem se reinventado e resistido à colonialidade, a qual atua enquanto vetor de segregação social ainda pouco enfrentado.

Nesse sentido, busco neste texto perpassar questões como estas, as quais são caras à compreensão coerente de como as relações musicais-coreográficas engendradas pelo povo negro estão interseccionadas às suas trajetórias de lutas político-sociais no Brasil, considerando esta uma pauta que, dentro deste escopo, tem pouco trânsito (ainda) na grande área da música, e mesmo nos estudos etnomusicológicos. No intuito de ampliar, portanto, a potência destas intersecções no bojo da etnomusicologia, fundamento esta perspectiva de estudo a partir de sua inserção neste movimento contemporâneo da área; o de pensar o discurso da diferença e o protagonismo dos agentes produtores de uma maneira engajada, comprometida com o contexto e o lugar de onde se fala. Como uma teia temporal fluida, a fim de que os processos históricos se inter-relacionem num movimento de ir vir, aqui, corpo, escravidão, liberdade, afetos e musicalidades são pensados a partir de uma relação heterogênea produtora de culturas.

#### 4.1 O PÓS-ABOLIÇÃO E SEUS DESDOBRAMENTOS SOCIOCULTURAIS

O advento do século XIX trouxe consigo reivindicações, enfrentamentos e rebeliões sistemáticas do povo negro junto ao sistema escravista brasileiro. Este conjunto de ações e insurreições provocaram determinadas instabilidades nas relações de poder, que, junto a outros diversos fatores, estimulou a luta na extinção do regime oficial de escravidão. Ter escravos, no contexto brasileiro do século XIX, não era prerrogativa apenas para pessoas muito ricas, e isto estimulava a manutenção do regime no imaginário e opinião popular. Ter escravos simbolizava ter poder e concedia ao proprietário *status* social que o legitimava enquanto pessoa livre e detentora de direitos. Perder este privilégio senhoril, entretanto, conduziria o País e suas relações sociais por caminhos até então desconhecidos e desconfortáveis à manutenção do estado “natural” das coisas. Sendo este um consenso hegemônico, insatisfações e resistência contra o fim da escravidão emergiram dos diversos setores da sociedade brasileira, em particular daqueles econômico, religioso e político.

Não obstante, a perda do poder legal escravagista sobre o corpo negro enquanto sua propriedade inaugurou uma condição de liberdade generalizada – algo que até então apenas uma parcela poderia gozar. Por um lado, concordo com Marco Aurélio Luz (1992) quando sinaliza que para o povo negro, essa liberdade assume um lugar de “luta pela continuidade de sua afirmação existencial, o que faz com que ocupe novos espaços sociais” (LUZ, 1992, p.179). Por outro lado, sabemos que essa liberdade não foi suficientemente amparada por políticas de integração, socialização ou, digamos de “humanização” da pessoa negra; a qual, até então, era um objeto de troca, uma mercadoria. A abolição trouxe uma condição de liberdade cerceada, uma liberdade não plena. E isto se atrela ao fato de ser o Brasil um país enraizado em ideologias racistas<sup>68</sup> e herdeiro da escravidão, onde o Estado, em seu compromisso com as/os cidadãs/ãos, se acostumou a negligenciar as demandas da população negra (parcela não cidadã) de forma institucionalizada. Como exercício dessa prática, o País continua a alimentar estruturas hierárquicas coloniais ao modelo patronato x servidão, na medida em que este modelo se espalhou para além da esfera das lavouras e engenhos de açúcar, alcançando então todas as cadeias produtivas da contemporaneidade, onde impera a desigualdade nas relações de raça, gênero e classe.

---

<sup>68</sup> Ramon Grosfoguel (2016), a partir das propostas de Frantz Fanon, expande o conceito de racismo para além da perspectiva de cor da pele. Segundo ele, “o “racismo religioso” (“povos com religião” *versus* “povos sem religião” ou “povos com alma” *versus* “povos sem alma”) foi o primeiro elemento racista do sistema-mundo patriarcal, eurocêntrico, cristão, moderno e colonialista formado durante o longo século XVI” (p. 36).

Silvio Humberto dos P. Cunha (2016) explica que em virtude da abolição, a sociedade baiana, a exemplo do comportamento hegemônico nacional, buscou artifícios que mantivessem a população negra na realização de suas funções como se nada tivesse mudado. Por representar um "trauma" prévio na mente dos senhores de engenhos do Recôncavo baiano, pouco antes da Lei Áurea, muitos deles pensaram formas de lidar com o término da escravidão e alguns chegaram a antecipar alforrias de forma gratuita para seus cativos ou então firmavam "contratos de trabalho como forma de mantê-los e assegurar a continuidade dos seus empreendimentos" (CUNHA, 2004, p. 115). Embora tenha iludido um número de pessoas, tal façanha não alcançou muito êxito e provocou resistências por parte dos antigos proprietários, os quais buscaram formas judiciais de serem indenizados junto ao Império como meio de ressarcimento da perda de suas "mercadorias".

As investidas por parte das elites contra as negras e negros, agora livres, foram lançadas nas diversas esferas sociais. Estava em jogo a manutenção de um sistema de acúmulo de capital pelo qual o País se sustentava desde o século XVI. Estava em jogo a substituição de um regime de trabalho onde o trabalhador preto, africano ou afro-brasileiro, passaria a ser pago pela sua mão de obra, bem como passaria a ter um parcial poder de escolha sobre onde iria trabalhar, sem estar preso a um algoz. Obviamente, neste contexto (e desde o séc. XVI) já haviam diversas formas de trabalho remunerado realizados por uma parcela do povo preto; fosse na zona rural ou na zona urbana das cidades. Ocorre que neste momento, o País passava por uma "transição" no modelo de trabalho. O regime que era de escravidão, passaria a ser um regime de trabalho livre e assalariado, e isso muda tudo, quando se trata de um sistema onde o extrativismo e exploração da mão de obra são as bases para o acúmulo de capital.

Clóvis Moura (1988) chama atenção para este momento de transição, sinalizando que aí, "o aparelho de dominação remanipula as ideologias de controle e as instituições de repressão dando-lhes uma funcionalidade dinâmica e instrumental" (p. 55), conforme foi demandado naquele momento histórico. Aqui, sobretudo nos grandes centros, a figura do senhor de engenho vai sendo substituída por uma classe republicana igualmente branca, dentre as formas de manutenção de seus privilégios e controle social, foi forjado um discurso racial democrático cujo exercício de igualdade nunca aconteceu.

Como a grande maioria dos explorados no Brasil é constituída de afro-brasileiros, criou-se, de um lado, a mitologia da "democracia racial" e, de outro, continuou-se o trabalho de desarticulação das suas religiões, transformando-as em simples manifestações de laboratório.[...].

Com isto, refina-se o aparelho, há uma remanipulação de certos valores secundários no julgamento do ex-escravo e do negro de um modo geral. [...] Já não se procura mais a destruição pura e simples dos pólos de resistência como se fazia com o quilombola, mas

cria-se, em cima desta situação conflitante, a filosofia da assimilação e da aculturação, de um lado, e do embranquecimento, do outro. (MOURA, 1988, p. 55-56).

É neste momento, portanto, que as oligarquias derrubam o regime imperial e dão início ao período republicano no Brasil, um ano após decretada a abolição. Schwarcz (1993) explica que aqui, neste momento político-histórico, o País se torna palco potente para a disseminação de teorias e determinismos raciais internacionais, onde as ideias de hierarquia de raças ganham forças em setores das ciências biológicas, sociais e no campo jurídico. Nina Rodrigues (1862-1906) é uma das figuras que se destacam neste cenário científico-ideológico, associando então a pessoa negra a características degenerativas e comportamentos pré-dispostos à criminalidade. Baseado em estudos raciais da época, como o da psicologia criminal, evolução das espécies e os problemas da mestiçagem, Nina Rodrigues não apenas afirma ser o povo negro uma “raça” inferior, mas também, em defesa de um branqueamento de um Brasil que seguia em “processo de civilização”, ele condenava a mestiçagem e advogava por uma eugenia da população brasileira através do extermínio de traços biológicos da “raça” negra no País. Dissertando sobre os dispositivos raciais, Sueli Carneiro (2005) sinaliza que:

O período pós-abolição no Brasil configurou um dispositivo de racialidade encarregado de estabelecer a nova configuração social do projeto de modernização do país que a República emergente continha e que esse dispositivo de racialidade como qualquer dispositivo de poder na concepção de Foucault apoia-se em dispositivos construídos em outros momentos históricos, em função de outros objetivos e estratégias, [e] que são apropriados e re-significados numa nova configuração histórica. Nesse sentido o dispositivo de racialidade beneficia-se das representações produzidas sobre o negro, antes e durante o período colonial que informaram a constituição de senhores e escravos, articulando-o e re-significando-os à luz do ideário do racismo vigente no século XIX, em que a suposta e consagrada inferioridade de uns e superioridade de outros definirão as novas hierarquias sociais que emergirão no Brasil no pós-abolição em função da diversificação da estrutura social que a constituição da República, a abolição do trabalho escravo, a instauração do liberalismo no plano político impõem ao país. (CARNEIRO, 2005, p. 149-150).

“Estamos por nossa própria conta”, dizia Steve Biko (1990) para xs negrxs apartados durante o regime Apartheid na África do Sul. Sonoramente falando, o sentimento compartilhado de ‘estar por nossa própria conta’ me soa como um mantra eterno nas histórias de vida e morte de muitxs negrxs nas Américas. No Brasil, ao final do regime de escravidão, sem qualquer apoio político efetivo, a população liberta seguiu sem qualquer indenização, sem terras, sem comida, sem direitos, se vendo obrigada a equilibrar um misto de euforia, celebração e angústias geradas por um processo de abolição tão doentio e perverso, como foi o nosso. Correr pra onde? Pergunta Mano Brown, numa letra do grupo de rap Racionais MC’s. Abaixo,

a oralidade do vissungo<sup>69</sup> gravado por Clementina de Jesus materializa parte do que foi este momento, onde qualquer ideia de futuro era uma incógnita;

Tava durumindo cangoma me chamou.  
Tava durumindo cangoma me chamou.  
Disse levanta povo cativo já acabou.  
Disse levanta povo cativo já acabou.  
(Clemetina de Jesus, 1960)

O que segue, a partir daí, é uma forte campanha no projeto de branqueamento da população brasileira, através do incentivo à imigração de povos europeus, sobretudo italianos, os quais, além de receberem concessões de terras e meios de produção, assumem também os postos de trabalho remunerado, tanto no campo quanto nos centros urbanos. À população negra restou o retorno para as fazendas, em alguns casos, para os serviços domésticos em ‘casa de família’, no caso de grande parte das mulheres, os trabalhos de estivador em portos, a atividade artesanal de pesca, o plantio de subsistência e vendas nas feiras, dentre outras categorias de trabalho socialmente subalternas.

No dia 14 de maio, eu saí por aí. Não tinha trabalho, nem casa, nem pra onde ir. Levando a senzala na alma, eu subi a favela, pensando em um dia descer, mas eu nunca descí. Zanzei zonzozinho em todas as zonas da grande agonia. Um dia com fome, no outro sem o que comer. Sem nome, sem identidade, sem fotografia, o mundo me olhava, mas ninguém queria me ver. No dia 14 de maio, ninguém me deu bola, eu tive que ser bom de bola pra sobreviver. Nenhuma lição, não havia lugar na escola. Pensaram que poderiam me fazer perder. Mas minha alma resiste, meu corpo é de luta. Eu sei o que é bom, e o que é bom também deve ser meu. A coisa mais certa tem que ser a coisa mais justa. Eu sou o que sou, pois agora eu sei quem sou eu. (MATUMBI, PORTUGAL, 2018)<sup>70</sup>.

O 14 de maio, enquanto dia subsequente à abolição, trouxe consigo a necessidade de ressignificações identitárias e a coragem de enfrentar um projeto de extermínio real, por parte do Estado brasileiro. Espaços de resistências como os quilombos, candomblés, irmandades e devoções se constituíram como base importante no cuidado material e espiritual do povo negro, ao passo em que estes lugares exerceram a função de mantenedores de conhecimentos e práticas tradicionais africanas aqui ressemantizadas. Gestualidades e musicalidades emergidas deste

---

<sup>69</sup> Segundo Aires da Mata Machado Filho, em seu trabalho “O negro e o garimpo em Minas Gerais” (1964), *Vissungo* é uma categoria de canto de trabalho desenvolvido pelas populações negras de origem centro africanas - bantu falantes -, então escravizadas na zona do minério na região de Minas Gerais. Os vissungos se baseiam em rimas, podendo ser divididos em *boiados*, num modelo solo, onde um mestre tira o verso sem acompanhamento do coro ou instrumental; e também o vissungo *dobrado*, que inclui a resposta do coro e por vezes a inserção de instrumentos musicais.

<sup>70</sup> Trecho da canção *14 de maio*, gravada por Lazzo Matumbi (2018) e composta por este, junto a Jorge Portugal. Dito em primeira pessoa, a canção traz como temática este abandono institucional para com os ex-escravos no Brasil, sinalizando suas consequências e o poder de revolta e resistência do povo negro, neste caso, os negros e negros baianos. Disponível em: (<https://www.youtube.com/watch?v=ybvlmwpd76a>).

contexto de lutas, se tornaram materialidades importantes no processo de auto-reconhecimento e auto-inscrição das culturas negras no então mercado do entretenimento artístico-musical brasileiro que, em finais do sec. XIX, ganha impulso em seus aparatos tecnológicos de sistemas de gravação e reprodução sonora.

#### 4.2 MUSICALIDADES NEGRAS PERANTE O MERCADO

As musicalidades desenvolvidas nos processos cruzados de repressão, resistências e ressignificações, possibilitaram à população negra no Brasil pré e pós-abolição inserções conflituosas no campo da produção e consumo de música. Em seu trabalho "Canções escravas e racismo nas Américas", Martha Abreu (2017) nos convida a pensar sobre o uso dos símbolos musicais e gestuais negros inseridos no processo de mercantilização musical do Brasil a partir das representações destas linguagens nos palcos e em partituras deste período<sup>71</sup>. Entendendo "canções escravas" como música-dança-movimento, a autora apresenta de forma comparativa o *Cakewalk* - enquanto gênero de maior representação negra estadunidense daquele período, e o Batuque - como forma brasileira de música negra, sinalizando para o modo como estas práticas eram, ao mesmo tempo, depreciadas e usurpadas em seus potenciais mercadológicos<sup>72</sup>.

Mesmo que de um modo correlato às ideologias vigentes na época, neste longo séc. XIX, sobretudo a partir do período em que o piano passa a ser comercializado no Brasil, algumas das práticas musicais afrodiáspóricas iniciam um processo de aparecimento tanto no repertório musical escrito como na cena do entretenimento oral no Brasil. Convergente ao estabelecimento da Família Real e o período monárquico na colônia - momento o qual se fortalece o discurso oficial sobre a 'boa música', de forma processual, as vertentes protagonizadas pela população negra insurgia neste cenário contra este carimbo de 'não música' ou 'música dos escravos', assim como contra o lugar onde a sociedade relegava tais manifestações. Como os chamados batuques e demais 'algazarras' eram proibidos e perseguidos, restavam ao povo preto algumas poucas opções de atuação musical sem que houvesse perseguições, ou até mesmo que fossem rentáveis, em alguns casos; a exemplo de atuações em missas (existiram organistas mestiços (mulatos) em Salvador), novenas, trezenas,

---

<sup>71</sup> É preciso ter aos olhos que nos centros urbanos do Brasil colônia sempre houve um maior ou menor mercado musical, onde a circulação de partituras, contratação de músicos em igrejas, grupos de músicos barbeiros, etc., movimentavam uma economia em torno deste setor.

<sup>72</sup> O respeito da inserção do *Cake-Walk* nos salões brasileiros, José Ramos Tinhorão (2006) apresenta documento informando que em 1903 aconteceu o primeiro show da "nova dança americana" por aqui, especificamente no dia 3 de junho, no polytheama-concerto, em São Paulo. Ampliando o tema, o mesmo autor sinaliza para a circulação de partituras musicais deste gênero entre as coleções e edição publicadas pela empresa Napoleão & c.

em devoções (como a do Senhor do Bonfim)<sup>73</sup>, em confrarias e irmandades, como a do Rosários dos Homens Pretos, Nossa Senhora da Boa Morte ou em bandas de cortejo como as conhecidas Bandas de Barbeiros.<sup>74</sup>

Em concordância com o discurso generalista sobre as musicalidades-gestualidades negras no Brasil, a ideia de batuque presente nas fontes estudadas por Abreu (2017) sugere, por um lado, um aglomerado de práticas disformes, beirando o grotesco e o ridículo; e por outro lado, tais fontes indicam que havia uma proliferação das citações e "representações" de batuques, jongos e lundus na cena do entretenimento de maneira bastante usual e evidente. Segundo ela, é desse modo que temáticas relacionadas ao povo preto vão se tornando úteis na confecção de música instrumental (para piano) bem como de canções e peças; onde, na virada do século, os teatros, cassinos, salões e circos eram os principais espaços para apresentação de tais espetáculos e shows musicai-coreográficos.

O Rio de Janeiro, enquanto capital do império, se mantinha hegemônico na economia do entretenimento bem como no mercado da impressão de música. Junto a montagens de peças teatrais e espetáculos de dança, entre início do século XIX até primeiras décadas do século XX, a escrita musical enquanto forma de registro e difusão foi um dos principais veículos por onde as musicalidades negras passaram a se fazer presentes de forma comercial; onde, em alguns casos, estes espetáculos, nos diversos espaços, se utilizavam de "representações" da pessoa negra ao modo *blackface* (LEAL, 2008, p. 1).

A respeito da confecção de partituras musicais e sua veiculação impressa, Manuel Veiga (2003) explica que o Rio de Janeiro e a Bahia eram os dois grandes polos comerciais do Brasil colônia. Enquanto a capital carioca mantinha uma regularidade de impressão musical desde 1834, na Bahia, particularmente Salvador, o mercado de impressão apenas ganha força a partir dos anos 1850, com um número de tipografias musicais bem menor que a do Rio de Janeiro. Em relação ao material impresso e comercializado na Bahia referente às práticas negras nos séculos XIX e XX então presente na pesquisa de Veiga (2003) junto ao Núcleo de Estudos

---

<sup>73</sup> Tendo sido criada pelo português traficante de escravizados Theodósio Rodrigues de Faria, em 1740, a devoção ao Senhor Bom Jesus do Bonfim, em Salvador, se constituiu, a partir de seu tradicional cortejo e lavagem da escadaria do templo, num espaço público propício às práticas musicais afrobrasileiras conjuntamente com as práticas católicas. Este é um lugar histórico, no qual músicos negros, sobretudo aqueles que tocavam instrumentos de sopro, a exemplo dos músicos barbeiros, ainda hoje trabalham e recebem cachês pela animação musical ao longo da romaria.

<sup>74</sup> "Os instrumentos das bandas de barbeiro incluíam uma seção de sopros (trompas, clarinetes, pífanos e flautas), uma de metais (pratos) e uma de percussão (caixas e zabumbas). Instrumentos de corda, como a rabeca e o rabeção, também podiam integrar as bandas de barbeiro na Bahia" (PARÉS, 2014, p.32-33).

Musicais (NEMUS)<sup>75</sup>, localizei o exemplo do gênero Lundu, o qual, enquanto forma musical/coreográfica ligada às musicalidades/gestualidades negras, é apresentado em seu trabalho a partir do expoente ator/cantor/compositor Xisto Bahia (1842-1894), o qual alcançou considerável reconhecimento nacional enquanto artista.<sup>76</sup>

**Figura 7** - Capa da partitura de Batuque. Compositor Henrique Alves de Mesquita 1895



Fonte: *Canções escravas*, Martha Abreu, 2017, p. 26.

A historiografia musical aponta que o lundu foi um dos, se não o primeiro, exemplo de produção musical africana x portuguesa (afro-brasileira) a ter trânsito nos diversos espaços sociais (Neves, 2000). Embora esta música/dança tenha se tornado popular nos espaços de divertimentos da aristocracia brasileira (de maneira mais evidente a partir de 1870 e início do

<sup>75</sup> O NEMUS foi criado em 1997 com intuito de pesquisar, catalogar e divulgar documentos musicais históricos presentes nos diversos suportes, sobretudo escrito, os quais estivessem relacionados às musicalidades brasileiras, sobretudo baianas. Desde sua criação, e por muitos anos, este grupo foi liderado pelo professor emérito da UFBA Manuel Veiga. Link disponível em: <http://www.nemus.ufba.br>. Acessado em: 23 nov 2018.

<sup>76</sup> Para saber mais sobre Xisto Bahia, consultar Luciano Caroso (2006): *Xisto Bahia: ilustre e desconhecido*. In: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) Brasília, 2006.

século XX), a sua prática (então reconhecida com este nome específico) remonta a escritos das primeiras décadas dos 1800.<sup>77</sup>

Souza (2009) sinaliza que, nos teatros do Rio de Janeiro, haviam companhias com diversos dançarinos estrangeiros os quais, em paralelo às danças de seus países e outra de origem portuguesa, entretinham o público com algumas representações<sup>78</sup> de lundus e jongos. Em seu trabalho, a autora traz que,

[d]entre esses gêneros musicais, o lundu foi um dos mais populares a partir dos anos 1870. Arthur Azevedo, personagem emblemático desse período, ainda que se tenha dado a liberdade de colocar em cena ritmos populares, clássicos e até religiosos, transformou o lundu em marca de suas revistas de ano.

O sucesso do lundu no teatro de revista é um dado que merece atenção, pois ainda que dançado e cantado nas áreas rurais e urbanas, ou em festas populares, também estava presente nos salões da cidade. Um indicativo dessa aceitação do lundu em espaços mais “nobres” é a inclusão de inúmeros deles nos variados cancionários publicados na segunda metade do século XIX, assim como nas coleções de partituras musicais de editoras especializadas nesse nicho do mercado.

Ao mesmo tempo, não se pode esquecer que o lundu apresentava nítidos elementos de origem africana. Muitas das críticas que a inserção do lundu no teatro recebeu por parte de literatos, críticos musicais e censores teatrais residiram justamente nesses elementos que supostamente o transformavam numa dança de um sensualismo exagerado, convertendo o palco num “templo de devassidão”, como à época se dizia, além de comprometer o gosto das plateias. (SOUZA, 2009, p. 152-153).

Para além do esperado posicionamento crítico-racial de determinados setores da sociedade, chama a atenção a popularidade que este gênero alcançou entre classes privilegiadas das cidades do Rio de Janeiro e Salvador. Não se tratou apenas de uma ocupação nos espaços destinados à prática da 'boa música', das peças e espetáculos de danças europeias, mas também (a partir de sua inserção em coletâneas no cancionário popular) o lundu se proliferou enquanto música grafada e impressa, se fazendo presente nas casas cujas famílias tinham instrumentos musicais como o violão/viola/guitarra, cravo ou piano.

No que se refere à Bahia, o lundu seguiu caminho semelhante ao trilhado no Rio de Janeiro. Em seu trabalho sobre o *Teatro São João* em Salvador, Neves (2000) sinaliza que as apresentações do lundu funcionavam como um momento chave na programação do teatro, pois estas aconteciam nos *intermezzi* das peças. Em suas palavras, a ressignificação na Bahia destes

---

<sup>77</sup> Os escritos dos alemães Martius e Spix estão dentre os mais antigos onde o termo lundu aparece. Suas descrições foram feitas durante pesquisas realizadas no Brasil entre 1817-1820, onde estes estrangeiros apresentaram suas compreensões sobre as musicalidades e gestualidades do povo negro. No caso em questão, a citação se refere à região baiana dos Ilhéus: “nesses jantares, aparece no fim um grupo de músicos, cujos acordes, às vezes desafinados, convidam ao lundú, que as senhoras costumam dançar [sic] com muita graça”. (MARTIUS; SPIX, 1938, vol. II, p. 293). Ainda, embora não haja o termo lundu na descrição feita pelo inglês Thomas Lindley sobre danças/músicas negras vistas em Salvador em 1802, acredito que se tratava de prática semelhante àquelas descritas pelos alemães Martius e Spix anos depois, também na Bahia.

<sup>78</sup> Necessário salientar que o uso do termo "representações" utilizado por mim, tem relação com o que a autora traz em seu artigo a respeito do fenômeno *blackface* então praticado nestes espetáculos.

antigos *intermezzi* europeus renascentistas, aproximou a linguagem teatral da realidade soteropolitana do séc. XIX. “O lundu subiu ao palco do Teatro Público como uma farsa e adquiriu a característica [...] de crônica, passando a parodiar situações do momento” (p.140). Manuel Querino (1916), importante intelectual negro abolicionista, também informa que em Salvador cantava-se e dançava-se lundu na Festa do Bonfim, em festas de largo, e até mesmo “senhoritas e matronas respeitáveis tocavam pandeiros, dançavam lundu de modo arrebatador. Os rapazes [se] exibiam na roda com certa elegância, assim também [como] graves chefes de família” (p.170).

Para além dos teatros e festas do catolicismo popular, esta prática circulou pelos espaços residenciais da aristocracia baiana, conforme relatam os cronistas da época. Thomas Lindley, que por aqui esteve preso no início dos XIX, traz um relato de festa realizada numa casa senhorial, a qual ele estava hospedado, onde ali se observam importantes informações sobre relações de troca e sobreposições de identidade musical.

Nessas grandes ocasiões, [...] quando tudo se eleva a um tom fora do comum, entram em cena o violão ou o violino, e começa a cantoria, que logo cede o passo à atraente dança dos negros [...], misto de dança da África e fandango da Espanha e Portugal. Consiste em bailarem os pares ao dedilhar insípido do instrumento, sempre no mesmo ritmo, quase sem moverem as pernas, mas com toda a ondulação licenciosa dos corpos, juntando-se uma pessoa à outra, durante a dança, em contacto de modo estranhamente imodesto. Os espectadores colaboram com a música, num coro improvisado, e batem palmas, apreciando o espetáculo com indescritível entusiasmo. (LINDLEY, 1969, p. 179-180).

Evidentemente, este processo de entrada das musicalidades negras no ambiente das casas de pessoas brancas poderosas não se deu de forma amistosa e tampouco foi um movimento aderido pela maioria desta classe. Aqui, neste contexto, a presença do corpo negro seguia sendo não bem-vinda em muitos destes espaços. Ciente desta condição, o fato do lundu, enquanto produção associada ao povo negro, conseguir quebrar este paradigma social extremamente racista, sexista e classista como o do século XIX é aqui percebido como um comportamento insurgente e metamórfico próprio das africanidades em diáspora.

Coincidentemente, este período é contemporâneo à ampla circulação do termo batuque, o qual foi discutido com detalhe no capítulo anterior. Esta correspondência cronológica, no uso corrente dos dois termos, me conduz a observar que, historicamente, o lundu tendeu a adquirir *status* de música/dança nacional e não mais apenas uma prática associada às pessoas de cor. Por outro lado, a compreensão em torno do que Batuque significava ainda naquele momento, continuou sendo um todo aglomerado que, ao mesmo tempo, simbolizava uma construção oficial onde 'tudo' o que era “puramente” negro era, na verdade, um 'nada' musicalmente

falando. Portanto, considerando que ambas as “práticas” são manifestações vinculadas às populações negras, eu pergunto; o que conduziu o Lundu a se tornar um gênero de ampla aceitação nacional em detrimento ao que se entendia por *Batuque*?

Tomando como base o entendimento hegemônico de batuque enquanto movimentos desorganizados (a dança); sons ruidosos/estruondosos (a instrumentação) e gritos alardeados (o idioma), é possível ver estes aspectos elencados enquanto categorias de análise para se pensar em elementos de diferenciação entre Batuque e Lundu. Ou seja, aqui, enquanto dispositivo racializador, Batuque se permite filtrar ou visibilizar o que é conveniente ao seu propósito, lançando flashes de luz sobre a zona de relação África-Europa (GLISSANT, 2005) cuja imagem refletida encontra em Lundu, uma possibilidade. Nesse sentido, me reporto ao que Paulo Castagna (2009) explica sobre os diferentes tipos de lundu que haviam no Brasil oitocentista, os quais tinha características musicais distintas e, socialmente, tinha “qualidades” singulares.<sup>79</sup> Ao que me parece, estas qualidades, em suas variedades, passaram a existir em decorrência de sobreposições musicais lusitanas ao que havia de musicalidade africana nestas práticas, na medida em que foram atribuindo ao lundu parâmetros definidos de danças, assim como instrumentações melódica/harmônica definidas em cada contexto, e ainda uma língua idiomática hegemônica, que se distanciavam das identidades africanas no Brasil. Essas danças, assim como a instrumentação e a forma composicional lírica, assumem um modelo de feitura baseado nas antigas *Modas* portuguesas ou *Modinhas* brasileiras e, conseqüentemente, se afastam de um fazer musical-coreográfico ligados às tradições africanas.

#### PAI JOÃO

(Lundu)

Quando iô tava na minha terá, Iô chamava capitão.  
Chega em tera dim baranco, Iô me chama – Pai João.  
Quando iô tava na minha tera, comia minha garinha.  
Chega na terá dim baranco, cáne sêca co farinha.  
Quando iô tava na minha tera, Iô chamava generá  
Chega na tera dim baranco, pega o cêto vai ganhá.  
Dizoforo dim baranco Nó si póri aturá  
Tá comendo, tá... drumindo, Manda negro trabaiá.  
Baranco - dize quando môre Jezuchrisso qui levou,  
E o pretinho quando môre Foi cachaxa qui matou.

---

<sup>79</sup> Há uma vasta bibliografia sobre lundu, onde grande parte destes trabalhos comungam sobre as características africanas que em muito há (ou havia) neste gênero; porém muitos destes, ou nenhum/a autor/a visto/a, problematiza os processos de invisibilização destas identidades negras: (ANDRADE, 1930; 1944); (ARAÚJO, 1963); (BISPO, 1987); (NERY, 2000); dentre outras.

Quando baranco vai na venda, Logo dizi tá'squentaro.  
 Nosso preto vai na venda, Acha copo tá viráro.  
 Baranco dizi - preto fruta, Preto fruta corezão:  
 Sinhô baranco tambem fruta Quando panha casião.  
 Nosso preto fruta garinha Fruta saco de feijão;  
 Sinhô baranco quando fruta Fruta prata e patacão.  
 Nosso preto quando fruta Vai pará na correcção,  
 Sinhô baranco quando fruta Logo sai sinhô barão.<sup>80</sup>

A saber, este exemplo de lundu acima, o qual se refere a uma figura talvez mítica na história da escravidão no Brasil, o Pai João (ABREU, 2000), tem espaço na bibliografia correlata enquanto uma versão desprezível de lundu, pois faz parte de um modelo “africano”. No texto proferido pelo Pai João, observamos o que a etnóloga Yeda Pessoa de Castro (1983) chama de bantuísmo na língua portuguesa, onde a norma culta da língua metropolitana é profanada, e, portanto, rechaçada socialmente. Entretanto, no exemplo em questão, tamanho desprezo se deve, em grande medida, pelo teor ácido e sagaz apresentado no texto do lundu, o qual traz uma reflexão da relação desigual entre brancos e negros no Brasil. "Nosso preto quando fruta vai pará na correcção. Sinhô baranco quando fruta, logo sai sinhô barão".

Pensando por esta via, o modelo de lundu que adentra aos salões e teatros das capitais baianas e carioca possivelmente não se assemelhava a este do Pai João. Esta hipótese me parece coerente na medida em que a observação das já mencionadas descrições feitas por Lindley, Querino, Spix e Martius, sinalizam para um modelo de prática musical-coreográfica não negra (naquele contexto), onde, coreograficamente, os movimentos se aproximam das danças europeias (fandango castellano), musicalmente, o violão/viola ganha destaque no acompanhamento, e textualmente a estrutura de versos líricos e seus contos de amor sobressaem em relação à sátira e crítica social (e racial conforme o lundu do Pai João) ou a qualquer conto africano. Ainda, a efetivação da prática de *blackface* nas apresentações teatrais nos convida a refletir, novamente, sobre qual o lugar que restava para o povo negro, então liberto, neste mercado de trabalho onde as suas musicalidades e corporalidades eram os produtos comercializados.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Este lundu é amplamente visto na bibliografia referente ao gênero, porém este é um exemplo então publicado no periódico soteroplitano *A coisa* (1901) e então presente no trabalho de Silvio Humberto (2004) “*Um retrato fiel da Bahia: sociedade, racismo e economia na transição para o trabalho livre no Recôncavo açucareiro baiano, 1871-1920*”.

<sup>81</sup> Ainda sobre o fenômeno *blackface*, em seu livro “As elites de cor: um estudo da ascensão social” (1955), no tópico sobre as artes na Bahia, a partir de pesquisa etnográfica o professor Thales de Azevedo traz referências sobre essa prática no contexto da área do teatro em Salvador: “os pretos, diz um jovem informante, não passam de

*GRAÇAS AOS CÉUS*

(Lundu)

Graças aos céus, de vadios

as ruas limpas estão

deles a casa está cheia,

a Casa da Correção

Já foi-se o tempo de mendigar, fora vadios, vão trabalhar!

Senhor chefe da Polícia, eis nossa gratidão

por mandares os vadios à Casa da Correção<sup>82</sup>

A política de embranquecimento da sociedade brasileira, tanto a partir das ações de extermínio propostas pela comunidade científica, bem como através do incentivo federal à migração europeia, afetaram as populações negras rurais e urbanas de forma tão profunda ao ponto de eliminar formas reais de manutenção econômica no contexto geral das famílias negras.<sup>83</sup> Enquanto meios que poderiam subsidiar mantimentos cotidianos ao menos a uma pequena parcela desta população, a comercialização das musicalidades/gestualidades negras naquele contexto social brasileiro foi sendo moldada a um estado de 'polidez' corporal/gestual os quais tendiam a redirecionar o fazer/sentir histórico do corpo negro para um lugar de coadjuvante. Obviamente, não se pode desconsiderar a troca e influências culturais múltiplas ocorridas neste longo processo de relações - como atestam as manifestações populares afro-brasileiras a partir de suas diversidades, entretanto, atendo-se nos processos que envolvem os lundus, ocorreram o que podemos entender como sobreposições de identidades culturais, uma

---

serventes e carpinteiros em nossos teatros; mesmo para os papéis de “pretos” preferem-se brancos pintados” (p.120).

<sup>82</sup> Trecho de um lundu canção do século XIX atribuído ao compositor Gabriel Fernandes da trindade, e então publicado no Rio de Janeiro. Esse exemplo, vai de encontro à crítica racial e social presente no lundu do Pai João, o qual denuncia as perversidades daquele sistema escravista. Aqui, o autor atribui o desemprego (vadiagem), o abandono (mendicância) e a injustiça social (encarceramento) como responsabilidade própria dxs negrxs, se isentando, enquanto homem branco, de qualquer responsabilidade quanto a falta de sorte acometida ao povo preto. Como não associar este incentivo histórico de encarceramento da população negra daquele contexto com os números de hoje, onde, segundo dados do ministério da justiça, no último relatório em 2014, um total de 622.202 pessoas estavam encarceradas, sendo 61,6% pessoas negrxs. Na ocasião, o Brasil era o 4º país com mais pessoas atrás das grades. Hoje, 2020, já ocupamos o 3º lugar, atrás dos EUA e da China, apenas. Disponível em: (<http://www.justica.gov.br/news/populacao-carceraria-brasileira-chega-a-mais-de-622-mil-detentos>). Acessado em 24 mar 2020.

<sup>83</sup> Na gestão do presidente Getúlio Vargas, no ano 1945 ele decretou (lei nº 7967) a regulamentação sobre a entrada de imigrantes no Brasil, alegando a “necessidade de preservar e desenvolver a composição étnica da população, (bem como) as características mais desejáveis de sua antecedência Européia”. Como consequência, colônias italianas, alemãs, polonesas, francesas (dentre outras) foram formadas no período pós abolição, a fim de que o novo regime de trabalho assalariado as englobassem; o que ampliou o abandono institucional da população negra, sem que houvesse neste processo qualquer política pública de inclusão trabalhista. Junto a isto, não se pode deixar de mencionar que havia, neste projeto imigratório, o ideal de branqueamento (e de posterior mestiçagem) da população brasileira.

vez que a europeização sonora e gestual assumem a condição de gestora daquele fazer, modificando o olhar com o qual a sociedade escravagista/racista passa a enxergar, influir e gerenciar comercialmente esta prática.

O imperialismo cultural branco, sem máscaras, num movimento de aparentes trocas de influências, foi rotulado entre os eruditos convencionais de sincretismo religioso. Esta expressão ignora o fato desse termo ser apenas legítimo se tal troca ocorrer numa atmosfera de espontaneidade. De fato, a cultura afro brasileira esteve submetida a uma imposição flagrantemente violenta de sincretização forçada. Neste pretensioso conceito de “democracia racial”, apenas um dos elementos raciais tem qualquer direito ou poder: o branco. Ele controla os meios de disseminação da informação, os conceitos educacionais, as definições e valores. Outro instrumento mortal neste esquema de imobilização e fossilização dos elementos vitais e dinâmicos da cultura africana é encontrado na sua marginalização como simples folclore: uma forma sutil de etnocídio. Na verdade, tudo isso acontece com uma aura de subterfúgios a fim de diluir o seu significado e fazê-lo extensivamente superficial. (NASCIMENTO, 1977)<sup>84</sup>.

Abdias Nascimento (1977), dentre outros e outras intelectuais artistas negrxs, foi sistematicamente crítico ao modo como a política nacional conduziu, sobretudo na era Vargas, o discurso democrático racial - cujo argumento alegava não haver conflitos de convivência, disparidades econômicas entre brancos e negros, incluindo a louvação ao caráter miscigenado do País, tal qual Gilberto Freyre (1933) trouxe em “Casa grande e Senzala”, sem que fosse tensionado o modo forçado como isso se deu. A partir de seus lugares e contextos, pessoas e movimentos artísticos como o Teatro Experimental do Negro (TEN), as Escolas de Samba, a dança de Mercedes Baptista, os Blocos Afro, ambos tensionaram isso de algum modo. Fica evidente que as existências negras no Brasil foram desde sempre perpassadas pelo desejo de aculturação, e eu sei que é difícil para muitas pessoas, sobretudo as brancas e as negras que não se enxergam negras, concordarem com isso. O que está em questão é que a área de música, a partir de seu lugar acadêmico-científico e de produção artística, precisa para de fingir que isso não existe.

A despeito de uma crítica que insiste em classificar colocações como as que estão sendo postas num campo da “escrita provida de emoções”, ou da “não neutralidade científica”, há trabalhos como os de Kofi Agawu “Representing african music: postcolonial notes, queries, positions” (2003) que traz sua visão desde Ghana, bem como Eduardo Lichuge “História, memória e colonialidade: análise e releitura crítica das fontes históricas e arquivísticas sobre a música de Moçambique” (2016), Glaucia Nogueira “Batuku, patrimônio imaterial de Cabo

---

<sup>84</sup> Trecho da tese apresentada por Abdias do Nascimento no II Festival de Artes e Culturas Negras e Africanas (Festac), em 1977.

Verde” (2011), Isabel Valentim “Sons do império, vozes do Cipale: canções Tucokwe, poder e trabalho durante o colonialismo tardio na Lunda, Angola” (2019), assim como Paul Gilroy, desde o Reino Unido, em seu “O atlântico Negro”, cujas abordagens vêm evidenciar que este é um debate transatlântico e intimamente ligado às heranças coloniais/imperiais então dispostas no seio do continente africano e nas américas. Portanto, este debate, se coloca para além de personalidades ou individualidades. Ele se pretende comunitário e, sobretudo, infraestrutural.

Ao contrário do que se pode pensar, eu não busco defender purismos ou sequer acredito em soberania espontânea de qualquer cultura sobre outra; e por esse motivo, me apego à ideia de uma poética da Relação proposta por Édouard Glissant (2005). Entretanto, seria ingenuidade ou irresponsabilidade não querer enxergar o estado das coisas conforme elas são e estão, sem considerar o que, de fato, foi preciso ser feito para que tais coisas sejam, hoje, o que são. Tudo é construção. Fugir desse debate é o mesmo que acreditar que há democracia racial no Brasil. É acreditar que as musicalidades negras – os até então Batuques, gozaram e gozam desde sempre de todo aparato político institucional que as orquestras sinfônicas, balés e óperas sempre gozaram. Nas linhas que seguem, busco pensar essa problemática desde as relações construídas na era da música gravada.

#### **4.2.1 Um olhar sobre a Indústria Fonográfica**

Embora as primeiras experimentações com gravações sonoras no território brasileiro não tenham tido como objetivo principal a veiculação comercial das práticas aqui coletadas, percebemos hoje, que essa possibilidade não tardou em ser posta em prática, e conseqüentemente logo veio a se tornar a principal fonte subsidiária desta tecnologia perante o novo mercado musical que surgia no Brasil. Tiago de Oliveira Pinto (2004), traçando os aspectos históricos que envolvem a 'criação' e as transformações ocorridas no campo da etnomusicologia em seus primeiros 100 anos, sinaliza que a antropologia, enquanto campo de estudo mais antigo e bastante representada (não exatamente com esse nome) nas expedições de pesquisas no Brasil, foi a responsável por formar as primeiras coleções de música brasileira no exterior, tendo sido o museu de Antropologia de Berlim o financiador e posterior espaço de salvaguarda destes materiais; os quais foram coletados por Wilhelm Kissenberth (1878-1944) e Theodor Koch-Grunberg (1872-1924).

No caso do registro sonoro com fins de pesquisa realizados no Brasil por brasileiros, também Pinto (2004) traz que, de forma paralela à pesquisa realizada por Koch-Grunberg na Amazônia, o antropólogo natural do Rio de Janeiro, Edgard Roquette Pinto (1884-1954), já se encontrava realizando "gravações com um fonógrafo de Edson em pesquisa de campo no

noroeste do Mato Grosso, entre os Parecis e Nhambiquara em 1912. Não sabemos até que ponto um antropólogo tinha conhecimento do outro [...]. As gravações de Roquette Pinto encontram-se, hoje, no Museu Nacional" (PINTO, 2004, p.119). Este mesmo fonógrafo de Edson<sup>85</sup> foi utilizado posteriormente pela equipe das Missões de Pesquisas Folclóricas então desenvolvidas por Mario de Andrade, mesmo que por um curto período. Logo, este aparelho foi substituído por uma mais avançada tecnologia de gravação e reprodução sonora, advinda do aparelho conhecido como Gramofone, então desenvolvido por Emil Berliner (1851-1929), o qual foi amplamente usado pela equipe nas missões durante as viagens ao Norte e Nordeste do País, conforme trazem Toni (1988) e Sandroni (2008).

Em paralelo à utilização do fonógrafo e do gramofone nas pesquisas antropológicas e etnográficas no Brasil, o potencial mercadológico destas ferramentas foi inicialmente, e por muito tempo, explorada pelo boêmio/tcheco Frederico Figner (1866-1947), o qual inaugurou o mercado de produção musical gravada, bem como difundiu, a partir de amostras e vendas, o uso do fonógrafo e o subsequente gramofone em algumas das capitais brasileiras<sup>86</sup>. Segundo Martha Tupinambá de Ulhôa (2013);

No Brasil a indústria fonográfica já começou sua existência com uma vitalidade grande, em parte porque Fred Figner (1866-1946), fundador e dono da Casa Edison e pioneiro das gravações no Brasil, percebeu, logo que aportou em Belém do Pará, que os brasileiros tinham uma preferência particular por gravações com os artistas ou pessoas locais. Figner foi o responsável pela maior parte das 7000 gravações conhecidas da fase mecânica de gravação no Brasil. (ULHÔA, 2013, p.15).

Não apenas Figner, mas também outros empresários deste novo mercado da música contribuíram para o fortalecimento desta prática, bem como acentuaram o estímulo (talvez não consciente) ao surgimento de gêneros musicais/coreográficos ditos nacionais. Enquanto empresários pioneiros deste ramo, desde o final do século XIX, Figner representava a

---

<sup>85</sup> "O aparelho de Edison era um aprimoramento de outras tecnologias já desenvolvidas, como o vibroscópio, de Thomas Young, e o fonógrafo, de Leon Scott. Essas máquinas produziam representações gráficas do som, gravando-o em cilindros de diferentes materiais; eram, porém, incapazes de reproduzir o que haviam registrado. O fonógrafo de Edison funcionava de modo semelhante ao dos instrumentos de seus antecessores. Sua estrutura consistia em uma membrana acoplada a um bocal coniforme que captava a vibração do ar produzida por um evento sonoro (como um discurso feito próximo ao cone) e a convertia em impulsos mecânicos que faziam vibrar uma agulha em contato com um cilindro coberto por folha de estanho e girado manualmente por uma manivela. Conforme o cilindro era girado, a agulha criava sulcos em sua superfície. A inovação do aparelho de Edison estava no fato de que, ao final da gravação, trocada a agulha por outra de tipo diferente e girado o cilindro na direção contrária, era possível reproduzir o som gravado" (BARROS, 2018, p.1).

<sup>86</sup> A partir de agosto de 1891, Figner "percorreu as cidades de Belém, Manaus, Fortaleza, Natal, João Pessoa, Recife e Salvador para divulgar suas máquinas falantes e apresentar o processo de reprodução e gravação dos sons. Em abril de 1892, com 26 anos, Frederico Figner chegou à capital federal com suas máquinas falantes, mas como a cidade vivia sob o temor da febre amarela, ele optou por prosseguir a excursão para exibição do fonógrafo para outras cidades brasileiras, dentre elas São Paulo, Campinas (SP), Ribeirão Preto (SP), Piracicaba (SP), Porto Alegre e Pelotas (RS) para, em seguida, partir para Montevidéu e Buenos Aires" (GONÇALVES, 2011, p. 107).

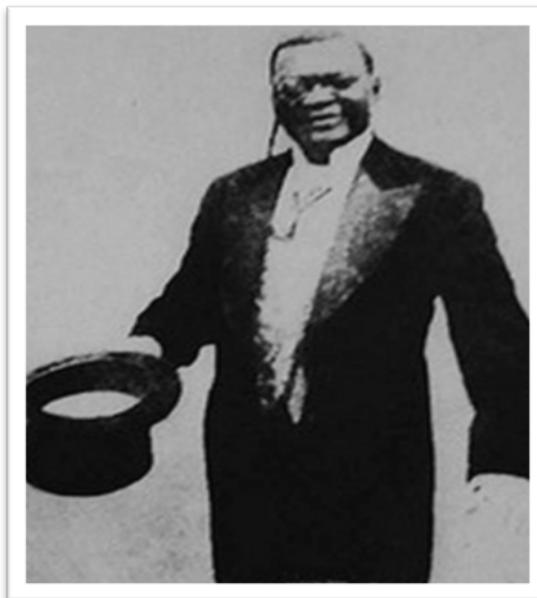
distribuidora *Columbia* através de vendas e gravações em cilindros na sua famosa *Casa Edison*. Por sua vez, figuras como Arthur Augusto Villar Martins e Arnaldo Castilho Natividade de Castro, portugueses, alimentavam o mercado com máquinas, cilindros e discos, distribuídos pela *Gramophone Company*, em sua loja *Ao Bogary*. Estes dois grupos de empresários se destacaram no campo das importações e vendas das máquinas, bem como também foram responsáveis, sobretudo Figner, pela implementação regular do trabalho de gravação e circulação destes fonogramas.

Felix Lima Junior (2001) traz que no estado de Alagoas, esse aparelho causou uma verdadeira revolução sonora, onde, primeiramente se escutava bastante música de concerto - brasileiras (Hino Nacional, Carlos Gomes) e europeia (Rossini, Verdi, Strauss). Sobre o empresário Figner, o autor diz que este rapidamente enriqueceu - após sua suposta primeira gravação, a do lundu “Isto é bom” composta pelo soteropolitano Xisto Bahia, e gravada na voz do santo-amarense Manuel Pedro dos Santos, o “Baiano” -, sendo que seu patrimônio aumentou devido à comercialização das obras do hoje quase desconhecido Eduardo das Neves (1874-1919), um homem negro, ator, compositor, cantor, instrumentista e palhaço. Nas palavras do cronista Lima Junior:

[o]s discos mais vendidos e que mais contribuíram para enriquecer Figner foram os de Eduardo das Neves. Pouca gente, hoje, se recorda do notável, popular e modesto artista de cor, que vivia no Rio, cantando durante o dia para a Casa Edison. Exibindo-se à noite nos cafés, cabarés e teatrinhos, inclusive na “*Maison Moderne*”, recebendo abundantes aplausos do público, que o idolatrava. Morreu pobre e esquecido. Se houvesse nascido na época mais recente, poderia enriquecer, cantado na rádio e nas emissoras de tevê, em programas de propaganda comercial, pagos a peso de ouro (JUNIOR, 2001, p. 61).

Martha Abreu (2017) igualmente traz a figura de Eduardo das Neves como um artista negro precursor das musicalidades escravas, em suas palavras, perante a nascente indústria fonográfica no Brasil. Corroborando Lima Junior e Rocha, Abreu sinaliza para a falta de auxílio nos momentos finais da vida do “mais popular trovador brasileiro daquela época” (p.319), cuja carreira não deixou riqueza e sua obra caiu no esquecimento.

**Figura 8** - Eduardo das Neves, 191?



Fonte: Martha Abreu

**Figura 9** - Cartão de visita de Eduardo das Neves



Fonte: FAPERJ

Em sua pesquisa com gravações pioneiras no Brasil, a professora Martha Tupinambá de Ulhôa (2013) atenta para as modificações nos modos de aprendizagem musical decorridos deste processo; uma condição a qual não se dá de maneira separada das modificações também

ocorridas na prática do cantar e do tocar. Aqui, ajustes metodológicos nos processos de arranjos (antes materializados sobretudo em partituras) passam a estabelecer novas interpretações para antigos modos de musicar, criando-se aí, para além de estilos e/ou estéticas, também novas tradições culturais e musicais-coreográficas. Através de novas práticas de escuta, o século XX se torna palco do alinhamento entre tradições orais e “aurais”, impulsionando a construção identitária do que hoje entendemos, segundo a autora, como música popular brasileira.

Nesse sentido, a ampliação das possibilidades de trabalho com música, para os então negros e negras residentes das capitais onde havia esse aparato tecnológico, fez surgir um novo lugar de encontro e negociações culturais, bem como também de disputa de poder. A produção fonográfica neste início mercadológico, teve de forma consistente a atuação da 'Casa Edison' através da figura de Frederico Figner, enquanto base estruturante de uma nova lógica comercial do entretenimento e da arte musical no País. Inicialmente com o selo da companhia *ZON-O-PHONE*, entre 1902 e meados de 1904 foram gravados cerca de 800 fonogramas, dentre os quais 148 são apresentados no primeiro catálogo de gravações da Casa Edison de 1902 (FRANCESCHI, 2002). A partir de 1904, Figner passa utilizar o selo alemão *Odeon*, onde este já contava com discos de 78rpm ao invés de cilindros de cera (MEDAGLIA, 2008).

Considerando o período entre 1902 e 1927, em que as gravações eram realizadas via sistema mecânico (onde emitia-se som em um cone com membrana, a qual reverberava numa agulha que registrava no cilindro), Franceschi (2002) e Ulhôa (2013) comungam que cerca de 7000 discos foram gravados neste momento, tendo sido o Rio de Janeiro o centro desta produção musical-fonográfica. *A Discografia brasileira – 78rpm* (Nirez et al, 1982) e *A Casa Edison e seu tempo* (Franceschi, 2002), são trabalhos que trazem informações importantes sobre os gêneros musicais os quais eram gravados no Brasil, assim como trazem determinados nomes de músicos/artistas quem os gravavam. De modo geral, as distinções entre os formatos de intérpretes eram subdivididas em: banda instrumental (acompanhado do nome do maestro); músico solista; e nome do cantor ou cantora, quando canção.

Figura 10 - Página 54 do Catálogo de fonogramas da Casa Edison, em 1902.

54 CASA EDISON — FRED. FIGNER, IMPORTADOR	
<b>EXECUTADAS PELA BANDA</b>	
DO	
<b>CORPO DE BOMBEIROS</b>	
DO	
Rio de Janeiro	
<b>SOBRE A REGENCIA DE SEU MESTRE</b>	
MAESTRO	
<b>ANACLETO DE MEDEIROS</b>	
<b>Valsas</b>	
150	Albertina 10171
151	Uma noite de luar 10172
152	Despedida 10173
153	Marília 10174
154	Cecília 10175
155	Diva 10176
156	Hilda 10177
157	Muchacha 10214
<b>CHAPAS GRANDES</b>	
158	O auto-sonzico de Jesus—X 1058
<b>CHAPAS PEQUENAS</b>	
<b>Polkas</b>	
159	Jurandy 10178
160	Não resisto 10179
161	29 ? ? 10180
162	Geny 10181
163	Do maestro Anacleto 10182
164	Talá 10183
165	Depois do casamento 10184
166	Qui-pro-quo 10185
167	L. Morvte 10186
168	Maurícia 10208
169	Port bonheur 10215
170	A Cabeça de porço 10212
<b>Schottischs</b>	
171	Bensinho 10194
172	Não me olhe assim 10195
173	* * * * * 10196
174	Talvez te escreva 10197
<b>Mazurkas</b>	
175	Cecília 10206
<b>CHAPA GRANDE</b>	
176	Lábios de coral X 1060
<b>QUADRILHA</b>	
<b>CHAPA GRANDE</b>	
177	Fluminense X 1061
<b>Tangos</b>	
178	Padeiro 10189
179	Cozô sem sorte 10190
180	Bobé 10191
181	Bohemios 10192
182	Do O 10193
183	Bico do pagagaio 10213
<b>CHAPA GRANDE</b>	
184	Esta chumbado X 1055
185	Urso X 1064
<b>Dobrados</b>	
186	Flamengo 10198
187	Cosmopolita 10199
188	Pitaco 10200
189	Esquival Jardim 10201
190	11 de Junho 10202
191	Nene Mendes 10203
192	Ao Clepás 10207
193	Gatardo 10209
<b>CHAPAS GRANDES</b>	
194	Realengo X 1052
195	Congressista X 1059
196	Jesus Bart X 1063
197	Condé X 1065
<b>Marchas</b>	
198	S. José X 10204
199	Espanhola 10211
<b>CHAPAS GRANDES</b>	
200	Alliança X 1053
201	Aldá X 1054
202	Saudades X 1057
203	Hymno Nacional X 1051
<b>CHAPA PEQUENA</b>	
204	Nacional 10187

Fonte: (<https://sandorbuys.wordpress.com/2017/04/15/a-discografia-brasileira-78-rpm-e-a-pagina-54-do-catalogo-da-casa-edison-de-1902/>). Acessado em: 19 mar 2019.

Dada a relevância dessas informações, no que tange o início da era fonográfica da produção musical no Brasil, ainda há uma lacuna quando se questiona sobre nomes de instrumentistas que participaram destas gravações, bem como sobre os dados referentes às suas origens étnicas. Embora compreendendo que parece ser demasiado o desejo de haver informações "raciais" (como se diria à época) de cada músico participante na produção dos fonogramas, considero necessário e importante buscar enxergar tais questões por diversos ângulos, dentre eles, aquele que me permite conjecturar ter havido uma legitimação quem sabe involuntária do projeto político higienista da época, o qual se alinhava à visão de empresários comerciantes, cronistas e periodistas da época, os quais muitos dependiam de anúncios de vendas em seus periódicos, bem como de denúncias contra grupos de negrxs reunidxs, etc. Nesse momento histórico, a saber, a classificação racial da pessoa negra já obedecia a um paleta de cores cujo maior distanciamento do retinto lhe fazia ser mais aceito e visibilizado socialmente: preto, pessoa de cor, crioulo, mulato, negro, moreno escuro, moreno claro, pardo,

até chegar no mestiço, grau mais próximo do tipo branco brasileiro. É preciso entender, portanto, que estas nomenclaturas importavam (e ainda importam) enquanto atrativo e propaganda comercial para os fonogramas da época, situações estas que vão sendo reelaboradas quando negros passam a estampar capas, como veremos.

Nesse contexto, se relacionarmos as formas pelas quais músicos/cistas aprendiam a tocar seus instrumentos,<sup>87</sup> bem como quais instrumentos eram ensinados e aprendidos,<sup>88</sup> quais pessoas aprendiam e ensinavam esses instrumentos, e quais pessoas ou grupos eram convidadas/contratadas para fazer as gravações, possivelmente chegaremos a uma equidade ou superioridade numérica de pessoas negras retintas presentes nestas produções fonográficas. Como bem trazem os trabalhos de Nirez, Franceschi e Ulhôa, no que tange à presença de conjuntos instrumentais, grande parte das gravações realizadas no estúdio da Casa Edison até 1904 foram estritamente realizadas pela Banda do Corpo de Bombeiros e pela Banda da Casa Edison, ambas compostas pelas mesmas pessoas (Ulhôa, 2013), tendo como regentes Anacleto de Medeiros e Albertino Pimentel, além da Banda do 1º Batalhão de Infantaria da Brigada Policial. Portanto, no âmbito dos conjuntos de música, o corpo militar foi a classe responsável por ocupar os espaços de trabalho deste novo mercado que surgia no País. Ciente disto, me parece interessante saber quem eram esses músicos militares, bem como saber se seriam elxs pessoas negras, remanescentes dos modelos de práticas de conjunto musicais coloniais.

A bem da verdade, poucas são as referências que evidenciam tensões raciais e econômicas no ambiente do mercado musical daquele momento, sobretudo no Rio de Janeiro - principal centro mercadológico do País, bem como poucos são os trabalhos que discutem trajetórias pessoais (quando se trata de músicos negros) ou tangenciam questões trabalhistas (referente a atuação nas gravações) a partir de dados consistentes.<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> Trabalhos como "*Abordagem histórica sobre bandas de negros no Brasil*" (2016) de Marcos dos Santos Moreira e Greyce Moraes Pereira; "*Os músicos negros - escravos da real fazenda de santa cruz no rio de janeiro (1808 - 1832)*" de Antônio Carlos dos Santos (1998); "*Músicos negros no Brasil colonial: trajetórias individuais e ascensão social (segunda metade do século XVIII e início do XIX)*" de Fernando Prestes e Priscila Lima (2007), sinalizam para uma tradição de ensino coletivo de instrumentos musicais em bandas no Brasil colônia, sobretudo no contexto de fazendas/engenhos abastados onde haviam grande números de negrxs escravisadx; assim como também no contexto militar das polícias e forças armadas regionais/nacionais. Ainda, dentro da perspectiva de ensino musical deste período, para além deste contexto de bandas não se pode esquecer das práticas de ensino musical tutorial, em seus diversos contextos socioeconômicos e de gênero.

<sup>88</sup> No contexto das práticas musicais-coreográficas afro-brasileiras, as percussões (membranofones, idiofones) e cordofones eram os de maior frequência. No âmbito das bandas de rua (ao ar livre), instrumentos de sopro e percussão eram priorizados. No que tange às orquestras, os instrumentos de cordas se juntam às prioridades do sopro. No contexto de conservatórios, igrejas (irmandades) e aulas domiciliares, o piano e órgão ganham mais espaço.

<sup>89</sup> Dentre os trabalhos que fomentam um tensionamento racial e socioeconômico sobre o mercado fonográfico que estava surgindo, mesmo que brevemente e com certo "romantismo", André Diniz (2007) se debruça na trajetória pessoal do maestro/regente de banda Anacleto de Medeiros, um homem negro não retinto, filho de negra alforriada

Cruzando informações presentes nos trabalhos de Kofi Agawu (2003; 2016) sobre o impacto do colonialismo nas tradições musicais africanas – isso a partir da instalação da cultura cristã, da cultura do policiamento e da guerra, observo que trajetórias e histórias analisados por este autor ganês se relacionam àquelas discutidas no trabalho de Souza e Lima (2007) “*Músicos negros no Brasil colonial...*”, cuja análise está pautada no processo de busca por inclusão e aceitação social destes perante a sociedade colonial, através do ingresso e progressão hierárquica junto às forças armadas e instâncias policiais da época. As relações de semelhanças entre condições sociais impostas em países do continente africano e também no Brasil são aqui percebidas enquanto um padrão de comportamento que se repete nas sociedades coloniais e permanecem, enquanto continuidades, mesmo após suas emancipações. Me permito, nesse sentido, conjecturar que o corpo de músicos das citadas bandas militares (assim como a da Casa Edison) eram compostas majoritariamente por pessoas negras, tais quais vemos ainda hoje na Polícia Militar da Bahia, bem como nas centenárias filarmônicas e fanfarras do Recôncavo baiano.

---

(porém sem informações sobre o pai) cuja história está atrelada à própria história da música gravada no Brasil, a partir de suas composições e liderança na formação das bandas de música do corpo de bombeiros e banda da Casa Edison. Embora Diniz também nos apresente alguns outros nomes de músicos colegas de Anacleto, os quais eram também integrantes da banda de música, fica em suspensão maiores detalhes sobre estes personagens quanto as suas trajetórias.

**Figura 11**-Banda da Policia Militar da Bahia, ≈1868.<sup>90</sup>



Fonte: <http://www.pm.ba.gov.br/bandademusica.htm>

Essa observação, na medida em que venham a ser evidenciada, corrobora com dois pontos de observações sobre a inserção da população negra no mercado musical fonográfico: o primeiro é que, embora a constatação dessa presença seja um dado visto enquanto uma conquista de lugares sociais importantes (haja vista o abandono social desmantelado no pós-abolição), se percebe flagrante o processo seletivo destes músicos/cistas negros presentes nas gravações pelo fato de pertencerem a uma instituição militar, condição esta que acentua a limitação de demais músicos/cistas não militares ao acesso (também) neste espaço de trabalho; e como segundo ponto, embora, até então, não tenha localizado dados que tragam informações pessoais destes músicos/cistas, é sintomático a não presença (ou invisibilização) da relação nome-instrumento destas pessoas - seja no catálogo, seja nos encartes, considerando aqui estes profissionais anônimos enquanto maioria negra protagonista, tal qual a figura do Anacleto de Medeiros.

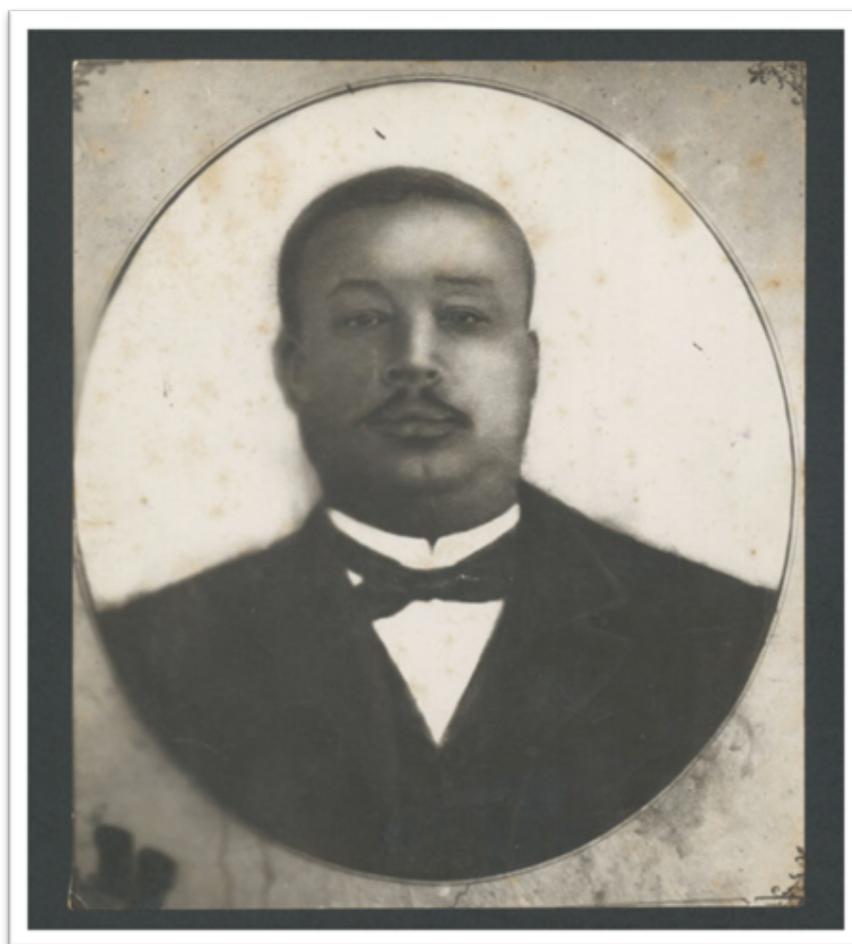
Se ainda hoje, instituições públicas e privadas mantêm práticas excludentes conforme o modelo "racial-democrático" dos anos iniciais do século XX, não é de se espantar que tenha havido ações/intenções similares naquele momento e ocasião, uma vez que o público

---

<sup>90</sup> De acordo com Vinicius de Carvalho, em seu artigo "*Observações da música militar na guerra do Paraguai*" (2020), a foto referente à banda da polícia militar da Bahia se refere ao momento da guerra do Paraguai entre 1867 e 1870, embora a imagem não tenha uma data precisa. Em sua análise, estes são os "primeiros integrantes da banda de música da PMBA. Destaque: 4º homem sentado na 1ª fileira, da esquerda para a direita, cutis negra, em traje civil, mãos sobre os joelhos - fundador da banda da PMBA, músico civil Laurenceo José de Aragão" (2020, p. 14).

(branco/mestiço) consumidor daquelas produções fonográficas eram aquelas pessoas providas de capital financeiro herdeiras de uma política e ideologia extrativista.

**Figura 12** - Anacleto de Medeiros (1866-1907).



Fonte: Museu da Imagem e do Som

**Figura 13** - Banda dos artífices do Arsenal da Guerra, finais do séc. XIX



Fonte: (DINIZ, 2007, p. 59; 61)

**Figura 14** - Banda do Corpo de Bombeiros do RJ.



Conforme catálogo da Casa Edison de 1902 e os demais trabalhos já citados, os gêneros musicais gravados neste primeiro momento da era fonográfica, ao contrário de serem os únicos praticados, eram eles integrantes de um amplo universo musical urbano-carioca desta época. A partir da construção de um gosto musical compartilhado, a escolha destes gêneros (e não de outros) reflete em parte o tipo de música que era consumido pelas classes favorecidas da capital nacional, classe a qual detinha o poder financeiro para adquirir aparelhos de reprodução sonora bem como os próprios fonogramas. Franceschi (2002, p. 43) apresenta que no catálogo de 1902, a Casa Edison gravou um total de 5 modinhas, 81 canções, lundus, 6 duetos, 14 discursos, 4 marchas, 7 dobrados, 9 valsas, 16 polcas, 5 tangos e 5 maxixes; além daqueles fonogramas gravados pela Banda do Corpo de Bombeiros (5 valsas, 11 polcas, 5 tangos, 1 xote, 1 mazurca e 4 dobrados).

Bem verdade, estes gêneros musicais foram hegemônicos dentre as gravações realizadas tanto pela Casa Edison quanto por estúdios concorrentes nesta época, como é caso do estúdio/loja Casa Al Bogary. Até o final da era de gravação mecânica, em 1927, as modinhas, canções e lundus (ULHÔA, 2013) se destacam enquanto gêneros composicionais mais populares nos centros das principais capitais brasileiras, cuja circulação contribuiu para eternizar nomes e vozes como as dos negros Eduardo da Neves e Bahiano (Manuel Pedro dos Santos), bem como as dxs não negrxs Cadete (Manoel Evêncio da Costa Moreira), Mario Pinheiro, Senhorita Odete e Senhorita Consuelo (FRANCESCHI, 2002). Lançado um olhar sobre o lundu, e consciente da pluralidade de práticas musicais-coreográficas que se atrelavam a este nome durante o século XIX, fica evidente ao ouvir as gravações deste período que a escolha pelo estilo “higienizado” deste fazer, conforme já foi discutido anteriormente neste texto, é então o estilo que se prolifera neste novo lugar de fala e de escuta musical. O lundu de preto, tal qual o do *Pai João*, não ganha coró nesse mercado.

Corroborando minha compreensão sobre o processo de embranquecimento desta prática, o olhar (hoje, preconceituoso) do estudioso Mozart de Araújo (1904-1988) em seu livro *A Modinha e o Lundu no século XVIII* (1963), sugere que:

O Lundu, de início simples batuque negro, galgava, sorrateiro e malicioso, as escadas dos palácios, penetrando nas camadas mais altas da aristocracia burguesa. E em vez de percussão ruidosa dos atabaques, se fazia acompanhar, transformado em canção solista, pelas mãos fidalgas das sinhá-moças, ao som do cravo e do piano. (ARAÚJO, 1963, p.12).

Nesta citação, o posicionamento do Mozart sobre a transformação ocorrida no lundu (o qual deixa de ser um “simples batuque de negros” para se transformar “em canção solista”), assume um lugar da gratidão, atribuindo ares salvacionista a este feito e celebrando o que ele,

o autor, entende ter sido um avanço musical; uma vez que a “percussão ruidosa dos atabaques” então substituída pelo som do cravo e do piano das sinhas, permite que esta prática se estabeleça “nas camadas mais altas da aristocracia burguesa”.

Para um leitor e leitora atenta, não é preciso muito esforço para notar o desdém do Mozart de Araújo quanto às características africanas desta prática. Se trata de uma questão estrutural, como nos diz Silvio de Almeida (2018). Tal qual a colocação de Araújo (1963), padrões, narrativas e ações racistas se repetem de maneira a permear a história do povo negro no Brasil na mais profunda e sensível esfera do existir. Aqui, neste caso do lundu, diferente do que Stuart Hall (2006) chamaria de hibridismo ou troca cultural, prefiro pensar e escutar a realidade desta prática então gravada a partir do que Milton Santos (2000) considerar ser um fruto do “globalitarismo” ocidental, somado ao que Radano e Bohlman (2000) compreendem enquanto discursos musicais derivados de “categorias raciais”.

Importante pensar, nesse sentido, sobre a maneira a qual o mercado fonográfico se relacionou com as musicalidades afro-brasileiras e africanas no Brasil, considerando que estas práticas ao contrário de serem bem-quistas, eram preteridas nos espaços de poder do País. Este lugar, o do desenvolvimento sonoro-tecnológico é, também, um espaço de poder igualmente branco e privilegiado em suas práticas de lucro; porém, é também um espaço novo e cheio de porosidades passíveis de serem adentradas e ocupadas. As relações deste mercado com as musicalidades negras ocorreram a partir de um lugar marcado, onde o contexto social urbano carioca do início do século, em seu processo de ampliação dos estúdios de gravação, bem como de recepção e “popularização” dos aparelhos de reprodução sonora (as vitrolas) e da instalação das primeiras emissoras de rádio (com seu pouco alcance até final da década de 1930), nos apresenta um conjunto de práticas ideológicas ainda atreladas à políticas racistas do seu passado recente. São relações conflituosas, onde se misturam o potencial musical afro-brasileiro, junto ao imaginário branco sobre nós, somado ao poder de negociação deles em virtude de possuírem os aparatos tecnológicos.

Batuque, neste contexto de continuidades pouco favoráveis ao povo negro, aparece aqui protagonizando não apenas títulos de música, mas também assumindo status de gênero musical. Até o presente momento, do material fonográfico e bibliográfico que levantei e que foi possível o acesso à escuta, há um exemplo com data de circulação de 1909 que está dentre os mais antigos registros musicais gravados no Brasil com menção a batuque. Este exemplo foi cantado ou imitado pelo paraense e homem branco Cesar Nunes (1867-1940). O título do fonograma é

"*Imitação d'um batuque africano*",<sup>91</sup> e este é totalmente coerente com seu material áudio-gravado; o qual expressa um caráter jocoso e desdenhoso sobre um provável comportamento de um negro e de uma negra africana no Brasil, fazendo uso de uma leitura particular a muitos brancos da época. Gritos, sons estridentes, exploração de um português "mal falado" são as narrativas que constroem a performance vocal neste fonograma, sendo esta voz acompanhada por um violão tocado a mãos (sem palheta) em compasso binário de ritmo constante (  $\frac{2}{4}$  ) , utilizando como suporte harmônico dois acordes: o de tônica e seu dominante, um para cada compasso.

**Figura 15** - Selo do fonograma *Imitação d'um batuque africano*, 1909.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=W3PgpMJuA4>

Por caminhos semelhantes, a pesquisadora e cantora pernambucana radicada no Rio de Janeiro, Stefana de Macedo (1903-1975), gravou em 1929 um *batuque*, gênero musical, intitulado "*Batuque (Dança do Quilombo dos Palmares)*". Acompanhado de 2 violões, um responsável pela harmonia e o outro sendo percutido "com suingue sincopado e batuque"

<sup>91</sup> Nas palavras do crítico Ronaldo Evangelista, César Nunes "cantor-ator brasileiro que havia passado anos em Portugal (a ponto de ter sotaque luso), [...] Vinha dos resquícios do vaudeville do século XIX e no começo dos 1900 fazia no rio de janeiro o papel de "fonógrafo humano" em revistas teatrais como "dinheiro haja!". Entre 1908 e 1925 gravou 20 discos para Odeon, Casa Edison, Victor e Columbia – não havia tantos gramofones no Brasil nem no mundo. Em 1908 o músico gravou a faixa "batuque de pretos" (Odeon 108.102), classificada como "cômica alegre", com sonoridades genéricas criadas com sua voz imitando a sonoridade da fala e instrumentação da cultura africana exilada [...]. Pouco depois, César Nunes gravou outra versão da mesma imitação em ritmo de rasga, agora chamada de "imitação d'um batuque africano", cruzando mais o imaginário afrobrasileiro com seus costumes portugueses, imitando o som do ganzá, sons de quase yodel e cantando trechos que falam em "o cabinda à volta do rio / ficou pasmado de ver o navio", "fuma charuto de pórvora", "orê orá". Ainda estava longe de ser uma documentação da música feita por africanos e descendentes, mas foi um dos primeiros registros da sua sonoridade, ainda que feita como chiste e por um branco" (EVANGELISTA, 2014, s.n).

(EVANGELISTA, 2014), o texto cantado neste exemplo busca reproduzir o que a autora acredita ter sido uma canção praticada no quilombo dos Palmares, ainda no século XVII.

Folga nego, branco não vem cá.  
Se vier, pau há de levar!  
O senhor já tá dormindo, nego quer ir é batucar  
Nego tá se divertindo, de 'minhã 'vai trabaíá, de 'minhã' vai trabaíá.<sup>92</sup>

Igualmente aqui, trata-se de uma pessoa não negra se colocando, ou sendo colocada, enquanto representante de uma prática cultural própria daquelas escravizadas, na medida em que o teor do texto da cantiga remete tanto a um universo das fazendas ou engenhos, quanto à ações de resistência quilombola (“branco não vem cá”). A saber, Stefana era uma mulher frequentadora do Copacabana Palace (CRAVO ALBIM, 2018) e tinha acesso a músicos e intelectuais de destaque na capital nacional, gozando portanto de uma condição de privilégio, cujo momento social-político lhe permitia este trânsito representacional. Embora o referencial consultado não possibilite saber detalhes sobre esta gravação e nem de outras que tangenciam práticas culturais negras realizadas por Stefana - o que por ventura, alimentaria o debate sobre a observação desta autora enquanto “representante” deste fazer, deixo posto que minha provocação e questionamento quanto ao fato de cantoras/es brancas/os como Stefana não apenas falarem “de” negro, mas, sobretudo, falarem “pelo” negro, não anula ou nega a possível validade (intencional ou não) que o conjunto de fatos que envolvem o fonograma *Batuque (Dança do Quilombo dos Palmares)* pôde vir a ter agregado para a luta de legitimação das culturas negras no Brasil em alguma medida. Por outro lado, fechar os olhos (ouvidos) ou ofuscar as lentes que permitem compreender a escolha ou determinação de uma pessoa branca para protagonizar um fazer de referência identitária negra, seria como colaborar com ideologias violentas de silenciamento étnico, bem como alimentar uma falsa ausência de conflito racial no País daquele período; pauta esta que ganha força nessa década de 1930 a partir do discurso elaborado em torno da existência de uma democracia racial.

Em nenhum dos dois exemplos fonográficos que tematizaram batuques há menções explícitas sobre religiosidades afro-orientadas, tampouco sobre línguas africanas presentes no Brasil. Conforme descrito, apenas se apresenta no texto cantado imitações ou simulação de um falar próprio do período colonial brasileiro, o qual é compreendido pelo campo da linguística como o crioulo: um misto entre a língua colonizadora e a língua colonizada. Frantz Fanon

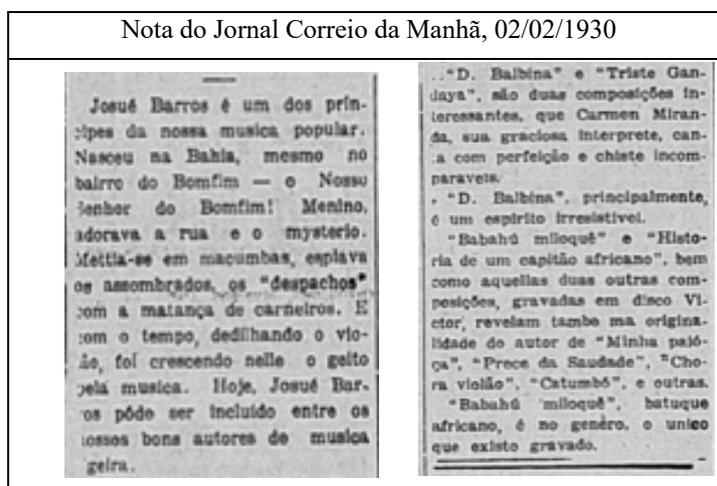
---

<sup>92</sup> Gravação disponível em: (<http://www.goma-laca.com/portfolio/as-mais-antigas-gravacoes-de-temas-afrobrasileiros/>). Acessado em 1 abril 2019.

(2008), disserta profundamente sobre este processo no contexto colonizador francês perante as Antilhas, onde, em suas observações sobre negrxs antilhanxs residentes na metrópole, Fanon argumenta que a linguagem/idioma, quando dominado, funciona como uma chave a abrir portas, e o seu contrário, o não domínio, mantém a pessoa negra em sua condição de aprisionada ou essencializada. É desse modo restrito, portanto, que ambas as gravações de *batuques* sugerem ao ouvinte pensar sobre o negro no Brasil.

Traços de línguas africanas, bem como de religiosidades afro-brasileiras, aparecem neste mercado da música gravada no trabalho de Josué de Barros (1888-1959), um homem baiano, branco, descendente do barão Visconde da Pedra Branca (1780-1855) e morador do Bairro do Bonfim, em Salvador. Josué gravou a faixa "*Babaô Miloqué*"<sup>93</sup> em 1929, acompanhado pela Orquestra Victor Brasileira, a qual tinha como maestro e arranjador Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha (1897-1973)<sup>94</sup>. Antes de introduzir a melodia e o texto principais, o cantor apresenta um falar simulando o comportamento de um chefe religioso incorporado, tal qual um babalorixá, onde ali é invocado as entidades "Yemanjá", "Iansã" e "Oxalá". No texto próprio da canção, Josué traz o nome do orixá "Xangô", bem como da religião "candomblé" junto a uma invocação para o "santo baixar". Ainda, comidas de oferendas, como o "acarajé" e o "acaçá", também aparecem no texto musical, caracterizando este fonograma com referenciais particulares das tradições religiosas negras no Brasil.

Quadro 5 - Nota do Jornal Correio da Manhã, 1930.<sup>95</sup>



<sup>93</sup> Esse fonograma pode ser escutado tanto neste link: (<https://www.youtube.com/watch?v=tuk3uklempi>), quanto neste, disponibilizado pela pesquisa goma laca: (<http://www.goma-laca.com/portfolio/as-mais-antigas-gravacoes-de-temas-afrobrasileiros/>).

<sup>94</sup> Interessante pensar aqui sobre a trajetória individual de Pixinguinha, enquanto músico negro de destaque nesta cena mercadológica. Por haver uma vasta bibliografia referente à vida e obra do maestro, não me atarei aqui a tratar sobre.

<sup>95</sup> Fonte: (<http://www.goma-laca.com/portfolio/as-mais-antigas-gravacoes-de-temas-afrobrasileiros/>).

Assim como nos dois exemplos anteriores, *Babaô Miloquê* também foi intitulada enquanto gênero musical *batuque*, neste caso, *batuque africano*. Uma questão interessante levantada por Alberto Ikeda (2016) sobre esta gravação é o fato dela pertencer ao universo musical afro-brasileiro hoje compreendido como um Ijexá; nomenclatura a qual não é mencionada ou contemplada no contexto de críticas musicais da época, fato que me parece se dever à ainda não inserção de termos afro nativos os quais hoje são alguns de certa forma populares (ijexá, vassi, kabila/kabula, etc.). Presente nos terreiros de candomblés e nos afoxés carnavalescos baianos desde o século XIX, o Ijexá, ou uma forma deste toque adaptada a esta canção, é compreendido em *Babaô Miloquê* a partir do padrão musical dos agogôs, bem como da acentuação dos tambores e no desenho rítmico-melódico (com intenção de tercinas) realizados pelos instrumentos de sopro: saxofone, trombones, trompetes, flautas e clarinetas. Ikeda (2016) sinaliza para a possibilidade deste fonograma ter sido o primeiro exemplo de uso do Ijexá no campo da música popular gravada e comercializada.

[...] no que se refere à presença do ijexá na música popular, historicamente, tudo indica que uma das primeiras tentativas, se não, de fato, a primeira iniciativa de se transpor o ritmo tenha ocorrido em 1929, com a música “Babaô Miloquê”, anunciada como “batuque africano”, gravada pelo cantor, compositor e instrumentista baiano Josué de Barros (1888-1959). (IKEDA, 2016, p. 26).<sup>96</sup>

Percebamos que nos três casos, ambas as gravações são classificadas como *batuque* tão somente pela inter-relação que há na abordagem textual sobre pessoas negras e suas práticas, onde o aspecto "representativo" é colocado como característica geral nestes trabalhos. Para além deste aspecto textual, estes chamados batuques não apresentam entre si relações musicais rítmicas-melódicas-harmônicas estritas (ou frouxas, maleáveis) que pudessem nos dar pistas sobre uma questão que insiste em se manter: o que é batuque, musicalmente falando? Através de quais parâmetros musicais ocidentais poderíamos caracterizar um “gênero” musical batuque? Me parece que nem a própria estrutura, criadora deste termo, desenvolveu ao longo do tempo ferramentas que pudessem orientar, no então mercado fonográfico, o que distinguiria

---

<sup>96</sup> Ainda nesse artigo, Aberto Ikeda traz um importante depoimento de Mario de Andrade sobre esta gravação, atribuído a ela um status de originalidade absoluta: " sobre essa gravação, Mário de Andrade realizou vários comentários, em uma crônica no jornal *Diário Nacional*, de 10/8/1930, sob o título “gravação nacional” (ANDRADE, 1976, pp. 235-7; TONI, 2004), na qual, analisando gravações em discos, escreve: “ultimamente ainda ouvi dois [discos] que não podem ficar ausentes duma discoteca brasileira: o *babaô miloquê* (Victor) e o *guriatã de coqueiro* (Odeon). São duas peças absolutamente admiráveis como originalidade e caráter. E admiravelmente executadas” (ANDRADE, 1976, p. 236). E continua: “[...] Uma orquestração interessantíssima, que excluindo os instrumentos de sopro, é exatamente, e com menos *brutalidade no ruído* [grifos nossos], a sonoridade de percussão dos maracatus do nordeste” (IKEDA, 2016, p. 26-27).

este de um samba, ou de um samba batucada, de uma macumba ou de um jongo-batuque, estes todos apresentados em gravações da primeira metade do século como gêneros musicais.

Dada algumas das referências mais antigas quanto ao uso de temáticas afro-religiosas, bem como da presença de palavras que fazem parte ou se aproximam das línguas africanas, o que se vê a partir dos anos 1930 é uma produção consistente de cantores (sobretudo homens), grupos e orquestras que trazem em suas obras aspectos de identidades religiosas afro-brasileiras. Em alguns casos, a figura do cantor que inicialmente se apresenta atrelada ao do grupo, se destaca em gravações solo, ampliando o alcance de reverberação afro musical. Dentre estes casos, três deles se destacam por terem construído suas carreiras solistas e em grupo calcados em musicalidades ligadas ao mundo sagrado dos orixás, caboclos, encantado e nkisis: são eles o Conjunto Africano, formado pelo 'atabaqueiro' de nome Mistura - junto às cantoras Rosa, Maria e aos cantores/compositores Mano Elói (1888-1971)<sup>97</sup> e seu parceiro soteropolitano Getúlio Marinho (1889-1964); o segundo grupo é o Conjunto Filhos de Nagô, tendo Felipe Neri como compositor dos temas afro-religiosos; e também o Conjunto Tupy, destacado pelo cantor e compositor profícuo J.B de Carvalho (1901-1979). Sobre esta década de 1930 e anos seguintes, Lemos (2013) informa que:

Várias composições serão ainda gravadas nesse período, a exemplo de: Candomblé (Oduré-Eriuá) e Candomblé (Canto de Exú - Canto de Ogum) compostas por Felipe Neri da Conceição e gravadas pelo conjunto Filhos de Nagô em 1931; Quilombô e Pisa no Toco de Getúlio Marinho "Amor", gravadas por João Quilombô em 1932; Palavra de Caboco, Rei do Fogo, Nego de Pé Espaiado e Cadê Viramundo, compostas por J.B. de Carvalho e gravadas pelo Conjunto Tupy entre os anos 1931 e 1932; Sereia e Folha por Folha, de Getúlio Marinho e João da Baiana, gravadas pelo próprio João da Baiana em 1938; Lamento Negro de Humberto Porto & Constantino Silva, pelo Trio de Ouro em 1939; Promessa de pescador de Dorival Caymmi, gravada por ele próprio em 1939 (sendo esta sua primeira gravação como intérprete solo); entre algumas outras mais compostas e gravadas no período e que abririam espaço na indústria fonográfica para um campo cada vez mais crescente de músicas voltadas para as religiosidades de matrizes africanas. (LE MOS, 2013, p. 29).

De fato, na capital nacional do início dos anos 30 a "macumba" - enquanto categoria "cenográfica" - e o *batuque* enquanto gênero musical (ARAÚJO, 2015, p. 69), se tornam uma

---

<sup>97</sup> Sobre Mano Elói, há breves, porém significativos relatos na pesquisa goma laca ([www.goma-laca.com](http://www.goma-laca.com)), bem como na página da Facebook da Escola de Samba Império Serrano (@imperioserranooficial), cujo texto é assinado pelo escritor Luiz Antonio Simas. Entitulado de "Mano Elói: pai de santo e pai do samba". Lá, consta que além de babalorixá, Mano Elói era "músico (cavaquinista e percussionista), foi - no Conjunto Africano com Mistura, Maria, Rosa e Getúlio Marinho - pioneiro nas gravações da música sacra afro-brasileira, gravando pela odeon os pontos de exu, ogum e iansã. [...] Em relação às escolas de samba, é justo dizer que a importância de mano elói para a história das agremiações carnavalescas é anterior ao império serrano. Na década de 1930, Elói fundou a escola de samba deixa malhar, na tijuca, além de assumir a presidência da união de parada de lucas. Em 1936, foi eleito o primeiro cidadão samba do rio de janeiro, em concurso promovido pelo jornal a rua" (@imperioserranooficial). Acessado em 5 de jul 2020.

espécie de moda folclórica em teatros, festas carnavalescas e rádios da época. O já citado JB de Carvalho - João Paulo Batista de Carvalho, (1901-1979) então conhecido como “o batuqueiro famoso”, se destaca com seu Conjunto Tupy no que tange a produção e gravação musical fundada em temas oriundos dos terreiros de candomblé e umbanda.

O Conjunto era formado por pessoas negras e brancas, os quais se entendiam mestiços – e portanto afinados com o discurso político nacionalista da época, e os integrantes se identificavam com a identidade étnica/cultural cabocla. Das obras desse grupo, e em particular de JB de Carvalho, a composição “Vira Mundo” é um dos exemplos de fonograma gravado e regravado por outros artistas, o qual ganhou grande expressão na indústria musical da época. Segundo Araújo (2015), essa canção “foi registrada como *Batuque* pela gravadora Victor, e lançada ao público no lado A do álbum de número 33.459, em setembro de 1931 [...]. A canção e o Conjunto Tupy logo se popularizaram tanto nos palcos e nas rádios quanto nas folias de Momo, sendo a canção tocada por todo o ano de 1932” (ARAÚJO, 2015, p. 18).

### **Cadê Vira Mundo**

Ô, cadê Vira Mundo, Pemba? Ô, cadê  
Vira Mundo, Pemba? Tá na terreira  
[pedreira], Pemba. Com seu  
Kambono, Pemba.

Veado no mato é corredor, cadê meu  
bando caçador. Cadê caboco ventania,  
esse caboco e nosso guia. Galinha de  
preta na encruzilhada, gato de preto de  
madrugada. Azeite de dendê, farofa  
amarela, com três vinténs numa  
panela.<sup>98</sup>

É evidente na letra da canção a invocação a entidades espirituais do mundo afro-brasileiro e indígena, cujo lugar de encontro tem no candomblé de caboclo e na Umbanda o seu território de acontecimento. Vira Mundo e Ventania são os caboclos então apresentados, enquanto que Cambono (ou Kambono) significa um cargo masculino de responsabilidade num terreiro, e as menções a galinha preta, azeite de dendê, farofa e os vinténs na encruzilhada simbolizam uma oferenda ao orixá Exu, no candomblé ketu ou Pambu Njila no candomblé

---

<sup>98</sup> Canção presente no disco “O rei da Macumba”, de J.B de Carvalho.

angola. Um outro exemplo de canção gravada por JB de Carvalho em 1932, intitulada “No terreiro de Alibibi”, ganha destaque na palestra “Música de Feitiçaria no Brasil” proferida por Mario de Andrade, em 1933, na qual o autor analisa a forma estrutural, harmônica e melodia desta canção, cuja definição ele chamou de “canto de macumba” e a considerou como “cientificamente perfeita” (TONI, 2004).

**Figura 16** - Capa do último LP gravado por J.B de Carvalho



Fonte: Acervo Estrela Verde

Desde aí até a década de 1970 JB de Carvalho construiu um lugar na indústria fonográfica como compositor e cantor e fundador em cantigas de candomblé e pontos de umbanda. Embora sua obra tenha influenciado diretamente artistas como Clara Nunes e Gilberto Gil, suas quatro décadas de atuação, entretanto, não foram suficientes para lhe dar uma projeção midiático-financeira nacional tal qual seus contemporâneos das eras de ouro do rádio, da bossa nova, da jovem guarda e do tropicalismo.

Nesse período, mas precisamente nos anos quarenta, um outro caso bastante significativo no que tange a aparição e negociação perante o espaço do mercado musical fonográfico carioca, é o caso da Orquestra Afro-Brasileira, então criada em 1942 pelo maestro Abigail Moura (1905-1970). Um maestro negro, baterista e trombonista (SUKMAN, 2005, p.17) mineiro que fez história na capital nacional com a orquestra que se destacou pela ousadia em sua formação - trazendo os instrumentos de percussão para frente, mas também pela concepção de arranjos vocais-instrumentais de influência das *jazz big bands*, associado a músicas religiosas de terreiro (situação até então desconhecida para este tipo de formação

orquestral no Brasil)<sup>99</sup>. Durante o período em que o maestro Abigail esteve à frente, até sua morte, a Orquestra gravou dois discos, “Obaluayê” (1957) – álbum que, dentre as 9 faixas gravadas, 4 são classificadas como *Batuque* -, e “Orquestra Afro-Brasileira” (1968).

Desde os primeiros anos de fundação da orquestra, Abigail compreendeu que a sua produção artística não se desvinculava de um luta política contra as instituições racistas. Para além do título “Obaluayê”, referendando um orixá da nação Ketu, o primeiro disco da Orquestra traz obras que versam sobre o aspecto cosmológico da Calunga, sobre o amor entre pessoas negras (este como condição humanizadora), bem como sobre o desejo de liberdade e autonomia sobre sua existência. O ambiente político da época, no que tange a mobilização da população negra nos diversos setores, se apresentou como um momento propício à criação de diversas formas de enfrentamento por parte da sociedade civil afro-brasileira, conforme nos traz Verena Alberti e Amilcar Pereira (2006):

[...] registra-se a fundação de diversas entidades, como a Orquestra Afro-Brasileira, criada em 1942 por Abigail Moura; o Teatro Popular Brasileiro, fundado em 1943 por Solano Trindade; a União dos Homens de Cor, iniciada em Porto Alegre, em 1943, com ramificações em dez estados da federação; o Teatro Experimental do Negro (TEN), criado em 1944 por Abdias do Nascimento; O Comitê Democrático Afro-Brasileiro, instituído em 1946, e a companhia afro-brasileira de Dança Brasileira, fundada em 1949. Nessa mesma década, Abdias do Nascimento organizou a I e a II Convenção Nacional do Negro (1945 e 1946) e o I Congresso do Negro Brasileiro (1950). (ALBERTI; PEREIRA, 2006, p.144).

Conforme traz Nilma Lino Gomes (2012), a sociedade negra brasileira organizada efervescência o cenário nacional em seu potencial reivindicatório através dos movimentos negros, por meio dos veículos da imprensa negra, literatura negra, protestos, bem como através dos movimentos artísticos. Nesse interim, Abigail se torna próximo de Solano Trindade, Léa Garcia e de Abdias do Nascimento, passando a fazer parte de um coletivo artístico negro engajado. Bem verdade, no livro “O quilombismo” de 1980, Abdias traz a figura do maestro e compositor Abigail como um grande amigo e companheiro de trabalho, tendo sido o “Biga” compositor musical da peça *Sortilégio (Mistério Negro)*, de 1951 – cuja temática pautava o branqueamento da população brasileira. Nesse livro, no subcapítulo “Música e Dança”, Abdias apresenta movimentos deste quilombismo urbano cuja consciência política de Abgail é ressaltada em meio à manobra da estrutura social que não o permitia a “realização plena” de seus sonhos. Embora haja referência de que em 1968 houve uma lei estadual do Rio de Janeiro

---

<sup>99</sup> Embora já houvessem orquestras e bandas de música com arranjos ditos “modernos” para a época, como o grupo de Pixinguinha, os “Oito Batutas”, a formação da Orquestra Afro-Brasileira era singular em sua proposta. Tamanha peculiaridade possibilitou a diversidade na criação de arranjos - onde as linguagens musicais afrodiáspóricas Brasil-Estados Unidos, se encontraram num território comum que foi o do sagrado religioso Africano.

que reconhecia a utilidade pública da Orquestra Afro-Brasileira, não localizei durante a pesquisa documentos ou maiores informações sobre o que este feito tenha vindo a trazer de benefício para a Orquestra ou para o maestro.

Quero registrar o nome de um músico notável: Abigail Moura, fundador da Orquestra Afro-Brasileira [...], iniciativa excessivamente arrojada para a estreita compreensão e percepção dos poderosos e dos poderes públicos que deviam tê-lo ajudado [...] mas o racismo, inimigo das propostas mais sérias da cultura afro-brasileira, impediu que frutificasse sua intuição de gênio. Qual teria sido o sonho do Biga? Modesto e caladão, ele reuniu trinta ou quarenta músicos negros (outras fontes dizem 20), empunhando uma enorme variedade de instrumentos de origem africana. Canto coral, percussão, ritmo pesado do Urucongo (berimbau), executavam composições baseadas nas tradições africanas. O Biga pisava em terreno virgem, no sentido de uma relação integrada de instrumentos, polirritmia, produzindo uma expressão sonora que diferenciava o seu caminho, mas não o alienava da autenticidade da fonte africana e nem da circunstância existencial por onde essa fonte se derramou. E aqui está o trágico na tentativa do Biga: a falta de recursos que lhe teriam permitido realizar o que ele tinha em mente, isto é, abrir caminho para uma outra etapa da música afro-brasileira. (NASCIMENTO, 1980, p. 130-31).

Sobre a formação da Orquestra à época do segundo LP, ela era composta pelo naipe da percussão: Oswaldino Lucas (Rum), Carlos Negreiros (Rumpi), Cândido Santos (Lê), Genny Pires (Urucongo/Berimbau), Antônio Cruz (Gonguê), José Pedro (Puíta), Joércio Soares (Agogô), Valmir Rosa (Afoxê), Djalma da Paixão (Adjá); pelo naipe de metais: Milton Profeta (Trombone), Alfredo Alves (Trombone), Gamaliel da Silva (Trumpete), Ananias da Silva (Trumpete), Jaime da Silva (Trumpete), João Amâncio (Saxofone, Clarineta), Horácio Soares (Saxofone, Clarineta), Carmélio Alves (Saxofone tenor, Clarineta). Em 2014, um dos percussionistas e cantor remanescente da orquestra, Carlos Negreiros, reativou o grupo em show realizado por ventura da exposição “Negras Memórias, Memórias de Negros” bem como do lançamento do livro-CD em homenagem ao maestro Abigail e à Orquestra Afro-Brasileira (Museu Afro Brasil, 2020). Pensando a contemporaneidade, o que se nota da obra produzida pelo também maestro negro Moacir Santos em suas “Coisas”, bem como a orba do baiano Letieres Leite na Orkestra Rumpilezz, é perceptível em ambas as atuações a forte influência que o legado da Orquestra Afro-Brasileira exerceu sobre estas produções, dada suas devidas proporções e contextos.

Figura 17 - Capa do LP de 1957

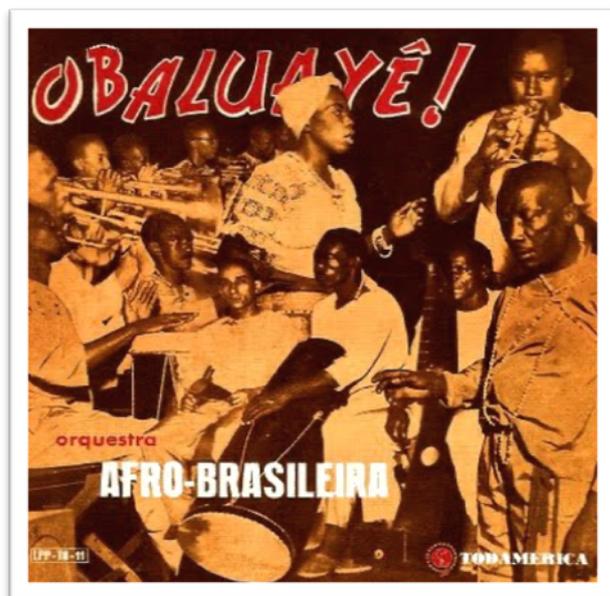
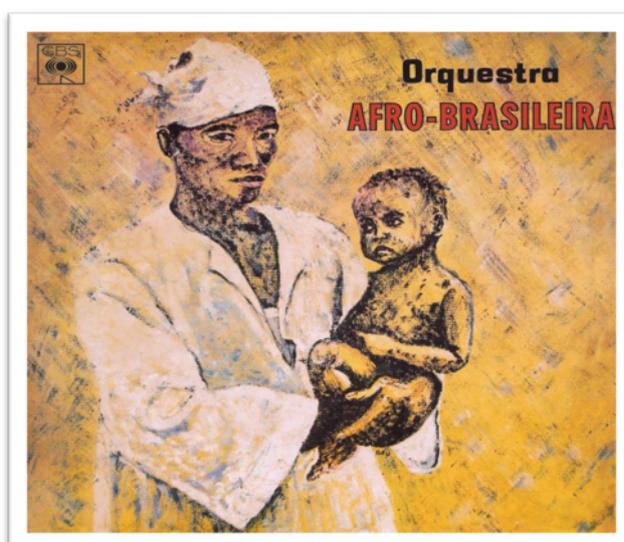


Figura 18 - Capa do LP de 1968.



Obviamente, em momento anterior à fundação da Orquestra Afro-Brasileira e sobretudo no interstício que esta durou até o seu primeiro término – quando morre o maestro Abigail, muitos discos tematizando crônicas da vida cotidiana de negros e negras foram gravados – sobretudo no Rio de Janeiro, tendo se tornado famosos alguns destes artistas negrxs: como Donga (1889-1974), Ismael Silva (1905-1978), Cartola (1908-1980), Ataulfo Alves (1909-1969), Candeia (1935-1978) e tantos outros. Entretanto, dando atenção para os caminhos que cruzam a indústria fonográfica brasileira e as musicalidades negras em sua versão religiosa mais evidente, tal qual na atuação da Orquestra Afro, direciono os olhos para um fenômeno ocorrido no contexto da Bahia, partindo da cidade Cachoeira, via Rio de Janeiro e depois para

Angola. Me refiro ao grupo “Os Tingoãs”, criado em 1960 e que tem como membro remanescente o músico cantor e compositor Mateus Aleluia. O que me faz tematizar os Tingoãs, nesse contexto, deriva das observações que faço em relação à singularidade estética proposta pelo grupo baiano, cujo fator me parece ter sido fundamental para sua inserção e considerável circulação no mercado fonográfico dos anos 1960-70.

À primeira vista, pode parecer curioso o fato do grupo ter lançado seu primeiro disco - em 1961, como um grupo de bolero. Gravado pelo selo Musicolor – um braço da empresa Continental, “Meu último bolero” é o ‘título do Lp cujas influências vinham tanto desde o Trio Irakitan, grupo vocal potiguar dos anos 1950-60, bem como dos mexicanos *Los Panchos* e da cantora Consuelo Velásquez, artistas os quais são parte de um fluxo musical hispano-caribenho-americano que viria a influenciar a produção musical brasileira desde aí, até os desdobramentos do Samba Reggae nos anos 80. Formando por Dadinho, Heraldo e Erivaldo, “Meu último bolero” não deu frutos e o grupo sumiu da cena até o ano de 1973. Aqui, já numa nova formação, sem Erivaldo e já com Mateus Aleluia, eles gravam o LP “Os Tingoãs” pelo selo Odeon.

Ocorre que desde aí, o grupo assume uma estética de base africana como lugar de pertencimento – através do uso evidente das cantigas de candomblé, dos instrumentos musicais de terreiro e de poéticas corporais negras -, assim como reivindica uma ancestralidade cabocla então ligada aos povos da mata, caboclos e encantados do contexto da jurema, bem como da umbanda. Sendo assim, o que atrai a atenção na obra deste grupo é o modo como eles se apropriam do saber musical europeu cristão acadêmico, provocando um acontecimento relacional (GLISSANT, 2005) entre as identidades reivindicadas, e assim constroem algo distinto e novo para a época. São três as vozes, que hora se cruzam, hora se justapõem e hora divergem nos caminhos melódicos, os quais tendem a obedecer regras que, a partir de transcrição feita em uma das canções, fazem parte de um pensar musical produzido pelas culturas europeias.

## Ogundê

Domínio Público

Versão: Mateus Aleluia e Dadinho

Marcos Santos ©

“Ogundê”,<sup>100</sup> canto oferecido ao orixá Ogum, é um exemplo onde é possível identificar um caráter harmônico que, embora traga na primeira parte um falso lugar tonal (em F#m), ela vai se apresentar modal em sua sequência. O corpo sonoro violão, agogô, atabaque – respectivamente executados por Dadinho, Eraldo e Mateus Aleluia -, trazem o toque “Congo” enquanto identidade sonora da África central Kongo-Angola, cuja fonte na diáspora tem no candomblé de nação Angola o seu lugar. Embora a três vozes, a textura vocal traz em seus paralelismos, notas pedais e saltos melódicos um caráter semelhantes àqueles vistos nos corais cristãos de Johann Sebastian Bach, compositor alemão do século XVIII, assim como em obras dos brasileiros José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) ou J.J Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805), ambos do chamado barroco musical brasileiro.

<sup>100</sup> Essa canção pode ser escutada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=uvpfwz4iga8>. Acessado em 6 de jul 2020.

Entre Lps (*Long Play*) e discos compactos (*singles*) gravados pelo grupo, os Tingoãs somam um total de 13 discos, considerando aí o primeiro disco de bolero, cuja formação Mateus Aleluia não fazia parte. Esse fato me parece raro no contexto da indústria fonográfica brasileira, tomando como parâmetro um grupo de artistas negros que levam à frente a bandeira das religiões de matriz africana, num período o qual o Brasil enfrentava uma ditadura militar de grande ímpeto repressivo e as religiões de terreiro sofriam constantes ataques civis e institucionais. Os Tingoãs, em algumas das suas produções, foi auxiliado por arranjadores renomados como João Donato, Lindolfo Gaya e Oberdan Magalhães (fundador da histórica banda *Black Rio*), cujas atuações foram responsáveis pelos arranjos de cordas (violinos, violas, cellos, contrabaixos), sopros (flauta, trombone, trompete, saxofone, tuba e clarineta) além da inserção do piano. No último disco, em 1986, a formação se reduziu a Dadinho e Mateus, uma vez que Badu (que havia substituído Moraes, que havia substituído Heraldo) decide não permanecer em Angola após o final de uma turnê e então se desliga do grupo. Mateus Aleluia e Dadinho se estabelecem em Angola e lançam este último trabalho.

Com a morte de Dadinho, Mateus Aleluia – há muito chamado por Seu Mateus, fica em “Aruanda” até o início dos anos 2000, quando já no Brasil, em 2010, retoma sua carreira de maneira solo lançando o CD (e não mais LP) “Cinco Sentido”, pelo selo Garimpo Música. Embora já venha defendendo em shows e palestras o conceito estético de “afro-barroco” como síntese de sua música bem como da música dos Tingoãs, em entrevista recente (ALELUIA, 2018), Seu Mateus expande essa percepção de afro-barroco na busca de compreendê-lo enquanto uma linguagem que atravessa não apenas toda a sua criação, mas os processos culturais do País como um todo.

**Figura 19-** Long-Play 1973.



Figura 20 - Long-Play 1975.



Figura 21- Long-Play 1977.



Nesses processos cruzados de negociações e conflitos, as musicalidades negras foram adentrando às porosidades deste mercado de trabalho musical fonográfico, o qual mesmo tendo reservado os lugares de destaque para apenas uma parcela dos músicos brasileiros, este mercado foi sendo aberto ao potencial não apenas mercadológico mas sobretudo ao potencial de encantamento que estas expressões negras emanam do seu acontecer. Embora o caráter essencialista ou de exotismo tenha sido um dos ingredientes que permearam as relações comerciais entre músicos e musicistas negras junto às gravadoras contratantes, é igualmente necessário considerar que muitos destes artistas, por não abrirem mão de falarem por si e em favor de seus códigos culturais afro referenciados, transparecem em suas atitudes um poder de negociação extremamente potente e articulado.

Do *blackface* à representação branca das musicalidades negras chamadas batuques do início da era fonográfica comercial, até chegarmos em um JB de Carvalho o “Rei da macumba”,

em Os Tingoãs e mais ainda nos diversos LPs de “Xirê”<sup>101</sup> gravados para fins comerciais a partir dos anos 60,<sup>102</sup> foi preciso, para que esse movimento acontecesse, que estas pessoas se autorizassem a insistir e se permitissem a jogar o jogo da negociação. Os agenciamentos engendrados por essas gerações de pessoas abriram caminhos para muitos e muitas que foram chegando depois neste mercado artístico e de maneira mais específica, aquelas que viram na música um lugar de subsistência e de reconhecimento da sua condição enquanto ser humano. Aqui, após um longo processo de deslocamento da esfera de exclusão representacional, se percebe então a construção de um protagonismo negro corporificado cuja produção e comercialização dessas musicalidades operam numa lógica de pertencimento filosófico-espiritual historicamente contextualizado.

Nesse fluxo de acontecimentos, seguirei a partir daqui por caminhos que buscam identificar o lugar do músico percussionista perante estes agenciamentos, tangenciando aspectos que dizem respeito a um todo coletivo onde a alcunha batuqueiro, atabaqueiro, batedor de tambor, alagbê, ritmista e percussionista tem atravessado existências de homens e mulheres negras ao longo de gerações. Afunilando as lentes que visualizam o acontecimento musical a partir de seus sons e silêncios, buscarei no seguinte tópico relacionar as questões tratadas até aqui com aquelas mais especificamente ligadas ao tambor e ao seus e suas tocadoras, tendo como paisagem contextual a presença destes protagonistas no espaço urbano da capital através das relações nas quais foram se inserindo.

#### **4.2.2 Agogôs, repiques e atabaques: agenciamentos percussivos perante a cena**

No dia 23 de maio de 2018 a Câmara Municipal de Salvador realizou uma Sessão Especial em homenagem aos Batuqueiros, Ritmistas e Percussionistas da Bahia, tendo sido esse evento idealizado por Silvio Humberto, vereador e presidente da Comissão de Cultura da Câmara Municipal. A iniciativa partida deste legislador – que também é professor e ativista antirracista – veio como forma de celebração a estas pessoas em seus ofícios e também tangenciou uma problemática que ele chamou de política de “silenciamento dos tambores”, cuja abordagem crítica remontou às proibições dos séculos anteriores. Nas palavras do vereador, mesmo entendendo que essa política de silenciamento não tenha tido historicamente o êxito

---

<sup>101</sup> O termo “Xirê” tem sua etimologia ligada a língua yoruba, onde, no contexto da diáspora negra no Brasil, seu uso está atrelado às práticas de crença afro-referenciadas. O xirê, nos candomblés, significa o estar em roda, festejando os orixás através de cantigas, toques e danças cuja organização de repertório varia de casa para casa, sendo regra geral começar esta feita com cantigas para Exú, o orixá da comunicação e da abertura de caminhos.

<sup>102</sup> É a partir da década de 1960 que se percebe um aumento da produção fonográfica específica sobre os cultos candomblecistas e em particular das cantigas do xirê. Luiz da Muriçoca (1963), Djalma Correa (1977), Pai Caio de Xangô (1983), Mãe Menininha do Gantois (1974), são alguns dos exemplos de LPs gravados neste período.

desejado, ele trouxe a reflexão de que é preciso reconhecer que, enquanto sociedade “demoramos muito em homenagear essas pessoas que sustentaram suas famílias tocando tambor”.

Tendo como convidados de honra figuras como o alagbê, professor e escritor Jaime Sodré, a maestrina da Banda Didá Adriana Portela, os mestres Jackson Nunes do Olodum/Raízes do Pelô, Mario Pam do Ilê Aiyê e mestre Gilmar da Escola de Samba Filhos do Tororó, Silvio Humberto trouxe para frente do debate a necessidade em se refletir conjuntamente o cruzo estrutural que envolve trabalho, identidade e racialização como um então caminho possível para a compreensão das trajetórias destes músicos e musicistas na história social de Salvador.

O problema não são os instrumentos, o Djembe, o tambor – o tambor tem em tudo que é lugar -, agora, a mão que toca faz toda a diferença. A cor da mão, isso é o problema. Porque, o fato da cor da mão ser preta, negra, isso é que levou a esse desconhecimento e esse silenciamento. Não é atoa que o candomblé precisou... até o ano de 1977, nós atravessamos o século XX e você precisava de licença da Delegacia de Jogos e Costumes pra poder proferir o seu culto. Não tem Candomblé sem tambor! Quando eu digo que é a mão, isso mostra que o racismo estrutura as relações de poder, estrutura as relações sociais, ele está no espaço público e vai para as relações do nosso cotidiano. É preciso entender isso pra entender essa tentativa de silenciar esses tambores. Agora, o lado bom, o lado fantástico que vocês vão ver aqui nessa noite é como se sai lá de baixo da senzala e chega aqui no plenário: da cozinha para o plenário. É o reconhecimento público de uma arte dessas pessoas. Elas deveriam ser endeusadas, pois, se se conhece Salvador é pelos seus sons: o Samba Reggae, a Timbalada, os Ritmistas, os Diplomatas, a Juventude do Garcia e todos esses batuques que foram proibidos, porque era uma tentativa de silenciar um povo. Mas eu tenho uma novidade pra vocês: vocês não conseguiram, ói nós aqui, estamos aqui. Isso tudo aqui somos nós. (HUMBERTO, 2018).

A fala do vereador foi endossada e continuada nos discursos proferidos pelos convidados e convidadas, dentre os quais chamou atenção a fala trazida pelo mestre Mario Pam, que a partir de um discurso escrito e refletido – intitulado “Tocar tambor é um ato de resistência”, ele trouxe uma perspectiva histórica em torno dos instrumentos musicais percussivos, ressaltando aí o tambor enquanto produtor de sonoridades de resistência bem como construtor de identidades afrodiaspóricas as quais seguem agenciando e ressignificando experiências do ser negro e negra na diáspora. Nesse ínterim, grupos de músicos com instrumentos de percussão se alternavam em intervenções no entremeio de uma fala e outra ao longo do evento.

Refletindo desde as bordas que delineou cada tema até alcançar o centro de todo o debate proposto nesse evento-homenagem, foi possível perceber que os atravessamentos postos em jogo extrapolaram qualquer tentativa simplista de compreender tamanha celebração e reivindicação como tão somente uma busca pelo reconhecimento da profissão e da(o)

profissional percussionista pela sociedade soteropolitana. Para além da dita necessidade de organização e autogestão financeira individual e de classe cabível a trabalhadores e trabalhadoras da cultura – pauta bastante discutida pelo convidado e então membro da OMB-Bahia<sup>103</sup> Gerson Silva, ficou igualmente evidente nas falas das pessoas presentes um tipo de agenciamento que tangencia uma esfera mais profunda do fazer musical em questão.

Falo aí de um lugar do fazer musical que traz significados talvez paralelos àqueles trazidos pelo reconhecimento social, porém então alimentados de desejos distintos daqueles. É uma condição do fazer e do “querer tocar” então baseado em atitudes que ressaltam um caráter de pertencimento maior, reiterado e reverberado no aspecto geracional dentre essas pessoas, onde a percepção em torno dos muitos hoje percussionistas se encontra atrelada numa ligação parental enquanto filhos de antigos batuqueiros e ritmistas das antigas escolas de samba e batucadas de Salvador; como foi, em um dos casos em questão, o exemplo presente do então percussionista Anderson do Samba, filho do falecido mestre Neguinho do Samba.

A percepção deste enlace ontológico junto à visita temporal aos referenciais musicais das batucadas, escolas de samba e blocos afro nos convida a pensar sobre os modos como essas pessoas em seus movimentos musicais se relacionaram com a esfera cultural das festas, práticas de crença e mercado musical na cidade de Salvador neste século XX. O espaço urbano das ruas, becos e vielas sempre foram os principais palcos para manifestações de sonoridades endógenas às populações negras pobres da capital, onde o espaço carnavalesco assumiu o lugar histórico do grande momento de tais exibições e compartilhamento deste tipo de experiência. A presença dessas sonoridades no contexto do carnaval tem sido registrada desde o século XIX, como já apresentado no capítulo anterior, quando se criam os primeiros hoje denominados afoxés, que à época eram chamados “candomblés de rua”, assim como se registram a presença de blocos de negros e negras organizados, a exemplo dos Pândegos da África (1897) e Embaixada Africana (1895), bem como dos carros alegóricos e préstitos dos foliões brancos da elite local. Importante colocar que até aqui, em 1880, o modelo festivo do entrudo português ainda servia como molde para celebrar o carnaval em Salvador, condição essa que vai sendo mudada a partir da inserção do modelo cortejo através de cordões e carros alegóricos.

Rafael Vieira Filho (1995; 2013) e Milton Moura (2011) amplificam em seus trabalhos a diversidade sonora de grupos carnavalescos negros nessa passagem do século XIX até as primeiras décadas do século XX, sinalizando para a presença de Clubes uniformizados, Grupo de Mascarados, Cordões e as Batucadas, agremiações as quais passam a ser mencionadas com

---

<sup>103</sup> OMB é sigla para ordem dos músicos do Brasil, sessão Bahia.

mais frequência na documentação da época. Nas diversas crônicas sobre o carnaval destas primeiras décadas passa-se a ser destacado a presença dos foliões e instrumentistas negros destas agremiações, devido ao quantitativo dessas entidades nesse período assim como pelo incômodo que essa presença negra enquanto ocupante do espaço público carnavalesco causava na elite. As chamadas batucadas, de modo particular, vão aparecer enquanto fenômeno fundamental para essa africanização do carnaval bem como para influenciar no que viria a ser construído no universo das musicalidades carnavalescas da cidade de Salvador. De certo modo, as batucadas exerceram um papel de molde para o que a Cidade experimentaria em suas escolas de samba, blocos de índio e blocos afro.

Scott Ickes (2013) vem dizer que as batucadas, embora tenham atingido sua era de ouro na década de 1940, elas surgem na cena carnavalesca desde os anos 1930 - período em que os jornais e críticas da época passam a distinguir essa categoria em relação aos cordões e demais blocos carnavalescos. Baseado nos estudos de Donald Pierson (1942), Ickes traz que as batucadas em Salvador eram formadas por grupos em torno de 20 homens negros, cuja criação inicial destas agremiações se baseava nas inter-relações por classe de trabalhadores (estivador, pescador, operário) e de moradores de uma mesma localidade, onde posteriormente se expandia à adesão de pessoas de outros bairros bem como para pessoas que exerciam outras profissões. Nos repertórios tinham o samba como elemento musical primordial, sendo também influenciadas pelos sucessos das marchas e demais canções radiofônicas da época – que eram readequadas à realidade desses grupos, assim como se inspiravam nas escolas de samba do Rio de Janeiro

Os trajes ou uniformes eram o que implicava o maior gasto para os membros, mas também um ponto de orgulho. Cada indivíduo era responsável pela aquisição do tecido, contratava uma costureira ou fazia a sua própria costura. Como o nome batucadas indica, percussão e ritmos percussivos de samba eram particularmente o seu forte. Eles marchavam em fila única e tocavam os sucessos do momento, embora o estilo musical das batucadas fosse um tipo diferente da interpretação que se ouvia no rádio. Além disso, muitas batucadas tocavam músicas de sua própria criação. As batucadas, ou “sambas do morro”, como eram também conhecidas na Bahia, eram muito mais cruas e menos melódicas, tornando a prática cultural afro-baiana mais próxima das tradições musicais das classes trabalhadoras e de trabalhadores pobres de Salvador. (ICKES, 2013, p.217).

O termo batucada, enquanto substantivo derivado de batuque, assume nessas primeiras décadas do século XX um lugar híbrido-indefinido cujas acepções deram conta de nomear tanto uma agremiação/cortejo de negros carnavalescos tocando percussão e cantando, quanto de classificar e caracterizar as estruturas musicais de uma bateria de escolas de samba. Batucada, ainda vem dar conta de um modo quem sabe particular de se fazer samba, cuja tendência classificatória tem nas gravadoras de fonograma e nos produtores de rádio do Rio de Janeiro a

sua principal fonte de legitimação e propagação - é muito comum encontrar discos com o gênero “samba batucada”.

Na Salvador desta época ainda não haviam gravadoras, tampouco estúdios de gravação, mas o rádio já exercia seu papel. Até a chegada da indústria fonográfica, da televisão e dos grandes shows, o rádio era quem possibilitava um maior trânsito cultural musical na capital e no interior do Estado, condição que também vem a ser posteriormente exercida pelo cinema através de seus filmes hollywoodianos. Nesses primeiros 50 anos do século, os batuqueiros – como eram chamados os instrumentistas das batucadas – não tinham tantas opções para comercializar suas habilidades musicais na capital. Como já mencionado, este perfil homem negro que toca instrumentos de percussão teve, historicamente, nas antigas bandas de barbeiros e nas posteriores charangas o seu lugar de troca comercial mais evidente, quando então estas se apresentavam em festas e cortejos de irmandades católicas, no pós ritual em terreiros de candomblés, bem como em aniversários e festas particulares.

De todo modo, havia também nesse período dos anos 1940 a 1960 algumas casas noturnas e cabarés onde uma pequena parcela dessas figuras tinham a possibilidade de atuar. Um formato de grupo musical bastante comum deste momento eram os Jazes<sup>104</sup>, que em sua formação básica caberiam no máximo dois instrumentos percussivos (bateria e tumbadora/pandeiro). Não eram muitas as opções para os batuqueiros/ritmistas/percussionistas. E é de se considerar que o histórico de desautorização do tambor na sociedade baiana/brasileira, junto à perseguição policial dos candomblés até a década de 1970 resultaria num lastro de continuidades que não se encerraria da noite para o dia. Quem sabe, em decorrência dessas e de outras questões é que se torna coerente a compreensão, também por esta via, da dada construção histórica em torno do carnaval enquanto um lugar talvez de maior receptividade às negociações do trabalho musical desses então batuqueiros.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Em seu trabalho “Os jazes na salvador dos anos 50: uma análise social, cultural e histórica” (2014), Laurisabel Maria de Ana da Silva discute a existência desses grupo apresentando através de entrevistas e documentação histórica os modos pelos quais os jazes atuaram na cena musical de então.

<sup>105</sup> Infelizmente, até o momento não localizei documentação suficiente que nos traga informações sobre como exatamente funcionava o regime de pagamento desses músicos negros nesse momento histórico.

**Figura 22** - Batucadas em Salvador, anos 50.



Fonte: Fundação Pierre Verger

As escolas de samba, que já existiam nos anos 40, alcançam expressivo prestígio apenas na década de 1960 e inícios dos anos 70, período em que os trios elétricos também avançavam na reconfiguração do carnaval baiano tanto no aspecto referente à forma de diversão quanto na sua política econômica. Geraldo Lima, em seu livro “O carnaval de Salvador e suas Escolas de Samba” (2017), traz detalhes sobre realidades dessas entidades nas décadas de 60 e 70 a partir de seu acervo fotográfico-documental bem como através de sua escrevivência enquanto folião, membro e secretário de uma dessas entidades. Segundo ele, muitas das escolas desse período foram formadas a partir de cordões, charangas e blocos pré existentes. Outras foram criadas de projeto original, buscando se diferenciar em suas indumentárias, estrutura de alas e evoluções musicais.

Embora o autor não apresente dados referentes, acredito que os instrumentistas participantes destas agremiações não tinham qualquer acordo financeiro assegurado com a diretoria institucional. Tendo sido a origem destes espaços fruto de atmosfera colaborativa, é bastante provável que essa prática de colaboração tenha se mantido ao longo do tempo - mesmo com o crescimento em número de associados e o possível aumento da receita a cada carnaval, o que pode ter enfraquecido, talvez, qualquer tipo de movimento ao “incentivo financeiro” em favor deste os tocadores. São conjecturas, tomando para isso referências das dinâmicas culturais que envolvem o lugar do ser batuqueiro/percussionista no mercado cultural baiano.

Tocador, ritmista, atabaqueiro, são todas essas expressões surgidas posteriormente a batuqueiro. De modo mais recente, numa esfera dos termos legitimados, vemos alguns de

caráter originário e então ligados a filosofias espirituais ou práticas de crença como alagbê, xicaragoma, tocador sagrado, e até mesmo batuqueiro (no contexto sul rio-grandense) ambos atribuídos àqueles responsáveis pela música dos cultos afro referenciados. Essas figuras, no contexto de Salvador, eram as mesmas que transitavam em ambos os espaços sagrados dos terreiros e carnavalescos dos blocos, ao passo em que também passaram a atuar (a partir dos anos 60) no universo da indústria fonográfica e cinematográfica - como foi o caso de alguns dos alagbês mais conhecidos deste período – Vadinho, Hélio e Dudu, então membros do terreiro do Gontois- Ilê Iyá Omi Axé Iyamassê. Sobre Vadinho Boca de Ferramenta, o autor Iuri Ricardo Passos de Barros (2017) apresenta que,

Euvaldo Freitas dos Santos, natural de Salvador, Bahia. Era conhecido como Vadinho Boca de Ferramenta por todos do candomblé. Foi estivador e trabalhou nas docas no comércio na Cidade Baixa e era ferreiro de profissão, de acordo com a tradição oral. Daí veio provavelmente o seu apelido, Vadinho Boca de Ferramenta. Ele era filho de Obaluaiye e foi iniciado na religião do candomblé pela Iyálorixá Mãe Menininha do Gantois. Vadinho, sem dúvida, foi o Alagbê que levou o atabaque ao limite, tocando esse instrumento como poucos, tornando-se muito conhecido e respeitado por sua arte. Naquela época ele já fazia coisas incríveis neste instrumento e não é à toa que ele é considerado um dos maiores tocadores de atabaques de todos os tempos. (BARROS, 2017, p. 73).

Certamente, Vadinho é um dos pioneiros neste trânsito musical mercadológico que envolve o terreiro, os estúdios de gravação e a linguagem do cinema na vida de um alagbê-percussionista. Nesta proeza, poucos nomes podem ser somados ao seu, a exemplo dos mais velhos Gabi Guedes, Jaime Sodré, Gamo da Paz, Luizinho do Gêge, e os mais novos Iuri Passos, Cainã do Gêge, Dainho Xequerê, dentre outros. 1961 é a data em que Vadinho participa da gravação do disco “Candomblé”, organizado pela sessão de *Música Religiosa dos Documentos Folclóricos Brasileiros*. No ano seguinte, atua no filme *Barravento*, dirigido por Glauber Rocha, onde outros alagbês, mãe pequenas e egbomis do Gontois também participam desta produção.<sup>106</sup> O corre que nesse interim, em paralelo às transformações que a música de carnaval foi experimentando, a cidade de Salvador ganhou o seu primeiro estúdio de gravação, a *Gravações JS*, e o primeiro selo *JS Discos*, ambos criados em 1960 pelo radialista Jorge Santos. Esse empreendimento, inaugurado 58 anos após seu pontapé no Rio de Janeiro, teve inicialmente a gravação de *jingles* como seu ponto forte, podendo desde aí contratar músicos executantes dos diversos instrumentos, dentre eles os percussionistas.

---

<sup>106</sup> Vadinho seguiu atuando em diversas gravações de cunho religioso e artístico, com destaque para aquelas produzidas pelo músico e pesquisador Djalma Correia (1942), intitulado “Candomblé” (1977) e “Baiafro – Música Popular Brasileira Contemporânea” (1978).

Três meses antes da inauguração da TV, em agosto de 1960, o radialista e músico Jorge Santos, atento ao mercado que surgiria, criou a Gravações JS, que viria a ser a primeira gravadora e o primeiro selo musical da Bahia, o JS Discos – na época, só havia uma gravadora em todo o Norte-Nordeste: a Mocambo, em Pernambuco. [...] A JS funcionou inicialmente em uma sala de apenas 20 metros quadrados e sem ar refrigerado, por isso apelidada de “estúdio de ar comprimido”, no quinto andar do Edifício Sulacap, localizado na confluência das ruas Carlos Gomes e Sete de Setembro, bem defronte à Praça Castro Alves, centro da cidade. O equipamento restringia-se a uma mesa Supersom, fabricada em São Paulo, um gravador importado Ampex 600 de 4 canais, uma máquina de gravar acetato americana, marca Rek-O-Cut, e microfones Newman. (PAULAFREITAS, 2010, p. 92-93).

De maneira ainda reprimida e bastante tímida, as musicalidades negras percussivas adentraram nos anos 1980 comungando a esfera carnavalesca dos blocos afro e trios elétricos junto ao crescente mercado fonográfico local, que em pouco tempo logo obteve reconhecimento nacional e internacional. Um conjunto de fenômenos como o surgimento dos Estúdio WR (Wesley Rangel), a gravação do primeiro LP do bloco Ilê Aiyê em 1984 – “Canto Negro 1” junto à internacional Polygram, a revolução do gênero Samba Reggae, o desenvolvimento da *Axé Music* enquanto música “símbolo” do carnaval, propiciou um novo momento na compreensão social em torno dos instrumentos de percussão e de seus executantes. Tamanho contexto possibilitou o agenciamento de trocas simbólicas, reafirmação identitária, bem como o protagonismo artístico, intelectual e financeiro para algumas desses músicos percussionistas.

De maneira geral, o universo da música de carnaval possibilitou a abertura de novos espaços de atuação no mercado cultural, fortalecendo o desenvolvimento de gêneros musicais radiofônicos igualmente negro-periféricos, a exemplo dos urbanos sambas duro ou sambas junino - que abriram portas para as posteriores bandas de sufixo “samba” (Gera Samba, Ganguê do Samba, Terra Samba, Harmonia do Samba) até chegar no atual pagodão ou groove arrastado. Também, a própria cena da Reggae Music conseguiu se estabelecer como um ponto forte nas práticas de escuta da população negra e pobre não só de Salvador, mas de toda a Região Metropolitana, Recôncavo e parte do Sertão baiano.<sup>107</sup> De maneira específica, e para além do alcance musical percussivo dos blocos afro, se faz necessário olhar para a revolução artístico-conceitual, educacional e social que a figura de Carlinhos Brown pôde visualizar e soube instituir neste contexto de finais dos anos 80, seguindo até aqui no tempo presente.

Enquanto percussionista e desde já também compositor, Carlinhos Brown fez parte da gestação do que se convencionou chamar *Axé Music*, quando da sua atuação como músico de

---

<sup>107</sup> Sobre a cultura dos sambas duro ou junino, consultar a dissertação “Samba Junino: o samba duro e o são João de Salvador” (2018) de Gustavo José Jaques de Melo. Sobre a cena reggae na Bahia, consultar o livro “Guerreir@s do terceiro mundo (2012) do autor Fabricio Mota. Ainda, sobre a cultura musical do bairro Candéal desde o projeto Lactomia, consulta dissertação da autora Flávia Candusso “O sistema de ensino e aprendizagem musical da banda Lactomia: um estudo de caso” (2002).

estúdio, fixo nas gravações da WR, e também na banda Acordes Verdes quando do lançamento do sucesso fenomenal “Fricote”, cantada por Luiz Caldas. Entretanto, percebe-se que foi a partir de seu trabalho acompanhando Caetano Veloso que as coisas começaram a ganhar outros rumos.

Minha primeira viagem como percussionista foi com Caetano Veloso. Pela primeira vez passei oito meses fora de casa, da minha família. Na França, as ruas pareciam salões, com as pessoas muito bem vestidas. Ao regressar ao Candeal, uma noite a polícia fez uma blitz e morreram vários garotos. Isso me criou uma preocupação terrível e gastei tudo, o dinheiro que ganhei na viagem, em comprar uns timbaus. (BROWN, 2005, apud GUERREIRO, 2005, p.215).

Criado por volta de 1988, o grupo Vai Quem Vem é o primeiro fruto dessa inquietação. Dentre os objetivos buscados neste grupo, havia ali o interesse de possibilitar à juventude pobre do Candeal um lugar de partilha de saberes musicais de caráter profissionalizante; ou seja, um perfil de projeto que em seu escopo buscava também capacitar seus integrantes para atuação no mercado da música. A Timbalada, que nasce de um movimento de rua por volta de 1992 e embora haja semelhanças com o Vai Quem Vem, surge com caráter diferente e assume nesta década um lugar de fronteira entre blocos afro e bandas de trio, cujo poder criativo e protagonismo negro percussivo fez emergir o desenvolvimento de novos instrumentos musicais, novas formas e técnicas de execução, bem como rompeu barreiras estético-identitárias e potencializou a autonomia de alguns de seus membros; possibilitando-os a criar seus próprios grupo; a exemplo de Marcio Victor (Psirico), Alexandre Guedes (Motumbá), Denny Denan, dentre outros.

A banda Bolacha Maria, formada em 1993 apenas por mulheres, também foi um marco nesse processo emancipatório percussivo proposto por Carlinhos Brown. O grupo realizou turnês na Europa, em importantes festivais (Montreux, Tübingen), bem como no Perc Pan de 1996, além de ter influenciado uma geração de mulheres (assim como a Banda Didá) que, desde aí passaram a mais efetivamente atuar no cenário musical percussivo, o qual é historicamente masculinizado. Além do Zárabes e do Camarote Andante, dois grandes feitos concretizam a instauração de uma nova perspectiva em torno da percussão baiana frente ao mercado cultural: o Candyall Guetho Square e a Associação PRACATUM. Enquanto projetos de caráter social habitacional e cultural, ambas iniciativas perpassavam a reestruturação do bairro através de melhorias básicas (saneamento, iluminação) bem como através da construção e manutenção de centros culturais e escolas profissionalizantes. Um extrato desse processo pôde ser apresentado no filme “O milagre do Candeal” (2004), dirigido pelo cineasta espanhol Fernando Trueba.

Gosto de definir O Milagre do Candeal como um musical social, porque conta não só a viagem de um homem, mas também a história de uma comunidade, e o encontro

entre Cuba e Brasil, a música, a negritude, a escravidão e o seu significado in loco. Por outro lado, mostra como a comunidade da Bahia tenta melhorar a sua vida através da arte. Acho que não há no filme a estética da miséria. Embora seja o retrato de uma comunidade pobre, aquilo que me impressionou nessa gente foi a sua riqueza: humana, espiritual, musical. O seu talento. A sua beleza (Trueba, 2004).

As culturas musicais percussivas de Salvador e da Bahia definitivamente sofreram mudanças em virtude das fluências provocadas pelo Cacique do Candeal. Aliado às transformações e enfiamentos engendrados pelos blocos afro, movimentos negros organizados, bem como pelas tecnologias de informação proporcionadas pela globalização das trocas culturais, essas musicalidades passaram a ser vistas como “capazes” de integrar um lugar étnico na chamada ‘World Music’. Embora seja considerado toda problemática que este rótulo World Music conchama, é evidente a percepção que mudanças ocorreram no modo como esses e essas batuqueiras/ritmistas/percussionistas passaram a se enxergar, assim como a indústria do entretenimento passou a enxergá-las. Há que se considerar, nesse sentido, que muitas têm sido as agências engendradas por esses músicos percussionistas negros e negras no Brasil e em Salvador ao longo deste processo pós abolição de finais do século XIX até os dias de hoje. Uma vez que demandou-se dos processos de avanço civilizatório do País a emergências de acordos e aceitação das identidades culturais negras então formadoras deste território, muitas frestas e deslocamentos foram sendo construídos por esta população, de modo geral, no entrono das políticas culturais, bem como pela minoria da classe percussiva na esfera musical, cujo maior número de profissionais ainda pouco resulta em poder político.

Dado o modo particular como foram construídas as relações raciais de poder no Brasil, fica evidente que a festa e o momento carnavalesco de fato foram os mais importantes lugares de negociação experimentados pelas populações negras. De todo modo, o fato dessas resistências terem chegado até aqui, num status diferente daquele, não significa haver uma agora ausência de conflitos ou sequer de um momento de estabilidade econômico e cultural-social. Significa sim, mais do que tudo, um momento no tempo onde as cores, antes expostas, hoje mais que turvas, misturadas, assimiladas, passam a operar num regime da pseudo neutralidade, onde o discurso falado encobre a brancura das ações em busca de uma legitimidade que lhe traga não apenas um aval do poder falar, mas sobretudo do se apropriar, do extrair e do poder anunciar do alto de um trio elétrico, frente às câmeras: “eu sou negão”.

Essa questão implica em outras profundas e igualmente problemáticas realidades. Tal qual um feitor que, em sua tática de manipulação, brinca com seu subalterno entre o lhe dar e o lhe cobrar, a esfera carnavalesca da capital baiana em seus agentes se especializou em determinados tipos de práticas as quais poderiam ser vistas como formas atualizadas de antigas

violências. Volta aqui, para as pessoas negras, a insistente necessidade do negociar enquanto estratégia de manutenção de sonhos, de partilha e do existir musicalmente.

#### **4.2.3 Através dos bastidores: um recorte recente do carnaval de baiano**

Conforme é apresentado nos meios de comunicação, o carnaval da Bahia segue sendo visto como o paraíso da música e da felicidade, agregador de gêneros musicais afrodiáspóricos os quais se inter-relacionam em prol da festa - onde a Cidade de Salvador, neste sentido, é apresentada e percebida como um espaço multicultural onde a tradição e a inovação dialogam felizes; ao lado, na frente e atrás do trio elétrico.

Enquanto estratégia da lógica capitalista de mercado, a qual busca apresentar e vender o seu produto a grandes investidores e fazer parcerias vantajosas (que, frequentemente, eliminam do folião negro a possibilidade de escolha de produtos consumíveis na festa), tal propaganda carnavalesca atua também enquanto elemento atrativo aos olhos de músicos instrumentistas, cantores, e produtores que expectam trabalhos nesta cena musical e, conseqüentemente, vislumbram alcançar tanto o prestígio e visibilidade local/internacional, quanto o suposto capital econômico então pré-acordado entre profissionais e contratantes.

Embora o fato da propaganda publicitária do Governo Estadual e da Prefeitura Municipal utilizar a música baiana (de matriz africana) como o ponto forte da cultura local (basta uma simples visita à plataforma *youtube*, e lá, utilizando como palavras chave: carnaval da Bahia, ou propaganda carnaval Salvador, teremos acesso a inúmeros vídeo clipes sobre o festejo momesco onde, regra geral, a “cultura negra” percussiva tenta ser representada de diversas formas), é sabido que tanto no campo subjetivo quanto no âmbito das ações práticas (me refiro aqui aos territórios de valorações afetiva e econômica), percebe-se que o retorno direcionado aos profissionais que fazem/produzem esta música costuma não estar de acordo com as negociações e promessas (muitas vezes) pré-estabelecidas. Ou seja, afora a prática institucionalizada do não cumprimento de prazos para os pagamentos (dos órgãos públicos para com os empresários, destes para com os produtores, e, por fim, destes para com os músicos), há também a sólida estrutura hierárquica que divide preteridos e privilegiados conforme recorte racial e, sobretudo, de recorte organológico (referente ao instrumento que o músico toca).

A trama mercadológica que explora a imagem de uma Bahia exótica, passa a incorporar o repertório estético - assentado sobre valores marcadamente étnicos - veiculado pelas novas organizações carnavalescas da comunidade "negromestiça", transformando-o em símbolo de baianidade, e conferindo-lhe o caráter de mercadoria a ser consumida nos mercados de bens simbólicos da indústria cultural e do turismo. (MIGUEZ, 1996, p. 108).

Ainda que sejam múltiplas as formas pelas quais se podem analisar a engrenagem que movimentava a festa/espetáculo classificada por Miguez (1996) como Carnaval-Negócio (as esferas econômica, comunicacional e organizacional, por exemplo), me interessa aqui observar os cruzamentos que envolvem a prática musical de artistas, neste caso de músicos percussionistas, e as relações de trabalho e (des)valorização que ocorrem entre estes profissionais e seus contratantes. A acepção do termo contratante, geralmente personificado por um homem ou mulher branca herdeiros de capital acumulado pela exploração, abrange, no contexto soteropolitano, tanto o empresário/produtor que tem um escritório administrativo tal qual os sócios/proprietários dos grandes “produtos” da *Axé Music*, como também intérpretes/cantoras e seus parceiros produtores (não negros) que são contemplados em editais municipais/estaduais para atuar no espaço carnavalesco e então contratam um grupo de músicos para os acompanhar.

Fazendo um rápido retorno a um período específico da história do carnaval de Salvador, no qual tangenciamentos segregacionistas raciais e econômicos se acirravam, é inegável que a década de 1980 está marcada como um período de enegrecimento do espaço carnavalesco soteropolitano, conforme tratei anteriormente. De acordo com as informações do Conselho Municipal do Carnaval de 1996, entre os anos de 1974 e 1992 foram criados (e registrados neste órgão) 18 instituições nesta categoria de bloco afro. Miguez (1996) analisa que é, portanto, a partir dos anos 1980 que o carnaval de Salvador dá início a um modelo de estrutura e gerenciamento que se preocupa em comportar as novas demandas da indústria do turismo bem como integrar as reconfigurações apresentadas pelos grupos os quais desfilavam na festa. Reportando ao Ilê Aiyê e o Olodum, enquanto instituições de grande destaque neste cenário, a história mostra que estes grupos apresentam as suas “baterias” e ritmos específicos (sambas-reggae, sambas-afro) como sendo um dos elementos principais para a existência e aparição destes blocos na folia carnavalesca, juntamente ao aspecto corporal-coreográfico, no caso do Ilê.

Como já reconhecido, nesse houve mudanças quanto à ascensão da percussão e do músico percussionista enquanto protagonista na folia carnavalesca. Entretanto, cabe aqui questionar até que ponto este reconhecimento para com o músico percussionista se transformou, de algum modo ou em algum momento, em recompensa financeira coerente, considerando os serviços prestados a grupos (bandas e blocos-afro) durante o carnaval?

Sobre isto, nada ou quase nada nunca é posto na mesa, ou sequer colocado de forma aberta para que então se conheça a versão contada pela voz da pessoa endógena, e assim venhamos, de algum modo, a dar visibilidade à essa discussão e então poder pauta-la nos

diversos espaços. Nesse sentido, e buscando observar traços dessas relações, me convoco a pensar a respeito dos blocos afro, os quais, em sua maioria, são integrados por homens e mulheres que residem no próprio bairro onde estas instituições estão sediadas (assim como as antigas batucadas e escolas de samba), e por consequência, tais pessoas estão sujeitas a desenvolver vínculos afetivos que podem vir a extrapolar a relação de trabalho.<sup>108</sup> Sabe-se que ambos o Ilê Aiyê e o Olodum se constituíram em grupos culturais atuantes em diversos setores da sociedade baiana (na educação, moda, arte) e mobilizam um considerável número de músicos percussionistas. Do mesmo modo, os seus eternos presidentes construíram parcerias duradouras com patrocinadores locais, nacionais e internacionais de grande expressão, tendo sido possível a construção ou compra de imóveis em pontos estratégicos, bem como a estruturação destes espaços em nível estético e técnico de grande primor.

Ou seja, ante a expressão que estes grupos atingiram, não cabe imaginar (este é o meu pensamento) qualquer tipo de trabalho voluntário exercido por músicos nestes grupos, haja vista a frequência com a qual estes grupos, em formato de banda, se apresentam ao longo do ano e o consequente retorno financeiro possivelmente gerado. Todavia, apesar das conjecturas, o que permanece não posto e passível de ser questionado é o seguinte: considerando a ausência/ineficiência do principal órgão de amparo ao músico profissional no Brasil (Ordem dos Músicos do Brasil – BA) e a precária condição de trabalho artístico-musical próprio das cenas soteropolitanas, como estas duas grandes instituições, o Ilê e Olodum, lidam a questão trabalhista com os músicos que sustentam as suas baterias?

Não incomum, músicos percussionistas manifestam com frequência dificuldades e insatisfações nas relações de trabalho que são estabelecidas entre estes e os grupos aos quais fazem parte. Bem verdade, as relações que envolvem o mercado da indústria musical do carnaval-negócio, tais quais os laços contratuais (legais ou “de boca”) que há entre os envolvidos, são permeadas por tensões e sentimentos então desenvolvidos através de uma via de mão dupla: dos contratantes a respeito da figura do músico e também pelo próprio músico em relação aos que o contratam. De fato, considerando as tensões e desencontros gerados nestes ambientes, o sentimento (muitas vezes de frustração) desenvolvido pelos músicos costumam não surtir muito efeito, uma vez que também nestes espaços prevalece a lógica perversa de que “a corda sempre quebra do lado mais fraco”. E em muitas destas agremiações, assim como em

---

<sup>108</sup> Relações semelhantes àquelas sinalizadas por Ari Lima (1995), tecidas inicialmente entre o grupo Timbalada e seus músicos, muitos deles moradores do bairro Candéal. Em seu trabalho, Ari (1995) analisa entrevistas concedidas pelos músicos e demais moradores do bairro, sinalizando para uma característica de coletividade nas falas, bem como o engajamento na manutenção e avanço nas propostas de Brown para com a timbalada e a região do Candéal.

bandas de *Axé Music*, o músico percussionista, no fator trabalho *versus* remuneração, sempre foi e ainda é o lado mais fraco.

A reflexão sobre esta questão me permite perceber que há um conjunto de caminhos possíveis para se compreender analiticamente as prováveis motivações, bem como as continuidades coloniais e suas consequências nas relações de trabalho entre contratantes e músicos percussionistas que atuam no carnaval de Salvador. Ramón Grosfoguel (2016), a partir de uma crítica decolonial sobre o processo de acúmulo do capital por parte de um pequeno número de pessoas no mundo, ele nos traz uma perspectiva de analisar as relações trabalhistas em questão a partir da compreensão de que estes processos fazem parte da estrutura que sustenta o modelo histórico de divisão internacional do trabalho. Para ele, o racismo institucional, em seu modo de operar por vias de cadeia exploratória através dos modelos; trabalho escravo, trabalho livre e assalariado, impôs aos povos não europeu-não-branco-não-cristãos o peso de manter a base dessa estrutura, atribuindo-lhes os cargos menos remunerados desse sistema capitalista.

Bem verdade, conforme venho tratando desde o início nesse texto, muito disto está atrelado a questões que envolvem a prática do racismo, do sexismo e da generalização, visto que se naturalizou o comportamento social de depreciar a pessoa negra e tudo o que a ela está relacionado. Ainda, a condição de haver um número acentuado de músicos percussionistas disponíveis na cidade, pode, talvez, provocar uma “fila de espera” em busca de trabalhos, sobretudo no carnaval, gerando um número desenfreado de desempregados. Esta condição, onde há mais músicos que trabalho disponível, pode vir a dar ao contratante, ou a um perfil específico de contratante, o sabor de poder abusar ou ridicularizar, como de fato acontece, a posição deste profissional, lembrando-o constantemente que, “caso esteja insatisfeito, para o seu lugar, tem muitos outros esperando”.

Provocando um bate papo descontraído com o músico percussionista Gabi Guedes<sup>109</sup>, este me revelou que atua na cena carnavalesca desde finais da década de 1970. Acompanhou intérpretes e bandas ligadas ao carnaval de nomes expressivos, dentre alguns, Gabi sinaliza ter sido um tanto desgastante o período em que desenvolveu seu trabalho. Em sua observação, o modo como as bandas, os empresários lidam com o músico não mudou muita coisa, ou quase nada desde seu início de carreira profissional até os dias de hoje:

---

<sup>109</sup> Gabi Guedes iniciou sua carreira musical aos 10 anos ainda no terreiro do gantois enquanto alagbê, quando do matriarcado de Mãe Menininha. Foi membro/músico do balé do TCA, ministra oficinas na Alemanha, França, acompanhou o cantor/compositor Jimmy Cliff (1990-1999), turnês com Burning Spear e The Wailers nas Américas, Ásia e Europa. Atualmente lidera o naipe de percussão da Orkestra Rumpillezz, é membro da banda base da Jam no Mam e é líder fundador do projeto Pradarrum.

Desde que passei a tocar no carnaval sempre procurei me impor. Não comparo as bandas de *Axé* com nenhum outro tipo de trabalho; os caras exigem que você tenha um monte de instrumentos, que toque todos, que carregue todos e no final das contas te pagam uma ‘merreca’. E ainda, pagam melhor aos músicos da ‘harmonia’. Guitarrista, baixista, tecladista, sempre ganham mais que os ‘percussas’. Sem falar do cantor, o único “artista” da banda (...), esse ganha quase igual o dono. (GUEDES, 2017).

No que compete à luta e resistência contra este tipo de condição, Gabi sinaliza que, apesar de ser recorrente as conversas entre os músicos, as indignações manifestadas, etc., há pouca organização efetiva. Carece de uma estrutura que se assemelhe a sindicatos, uma vez que não há contratos formais e, até para mover uma ação judicial se torna complicado.

Por outro lado, ocorre que as próprias bandas desta cena musical formaram uma espécie de “cartel”, onde se é estipulado valores regulares a serem pagos para determinados tipos de instrumentista. Como foi dito por Gabi, músicos os quais tocam harmonia recebem mais que os demais. Ainda, o que é recorrente nestes espaços, é a exclusão, o mal dizer e a sabotagem feita para com músicos que, por reação a determinadas injustiças trabalhistas, resolvem tornar público o problema no qual ele se encontra envolvido, ou quando este profissional aciona a justiça do trabalho; haja vista o caso dos bateristas Marcelo Brasil e a produção da cantora Daniela Mercury (abafado pela mídia); do também baterista Toninho Batera com a produção de Ivete Sangalo; assim como o caso do percussionista Fabinho O’brian<sup>110</sup> também com a equipe de Ivete Sangalo, os quais deixaram de figurar em grupos de destaque da cena carnavalesca por vias de boicote.

A percussão em Salvador, enquanto símbolo representativo de uma baianidade festiva, de uma negritude afro diaspóricas, assume um caráter meramente figurativo na esfera comercial/econômica do carnaval. Letieres Leite, em entrevista à Revista Bequadro (2011), explica que houve uma espécie de apropriação, de tomada do poder e potência que o músico percussionista negro tem, enquanto produtor, o qual poderia direcionar de forma comercial/econômica.

Existe racismo na música baiana, mas isso não é conversado, é uma coisa velada. A Bahia se vende como negra, mas isso é só folclore, estética. Os meios de produção são brancos. A elite branca descobriu cedo que a percussão dá dinheiro e começou a explorar isso. Mas, essas pessoas não têm compromisso nenhum com a singularidade da cultura baiana. [...].

Consegui coisas maravilhosas tocando para a indústria da *axé music*, mantive minha família com dignidade graças a isso. Mas também entendi, na prática, como a

---

<sup>110</sup> O caso de Fabinho Carvalho (O’brian) está relacionado ao desenvolvimento de um trauma causado em decorrência do seu trabalho como percussionista. O processo durou mais de 2 anos para ser resolvido. Fonte: (<http://entretenimento.r7.com/musica/noticias/mais-um-funcionario-processa-ivete-sangalo-diz-coluna-20130215.html?question=0>).

percussão define tudo, percebi que é ela que guia o cantor. Aprendi que os protagonistas da nossa história não são os cantores ou compositores: são os percussionistas. (LEITE, 2011).

O discurso sustentando por Letieres gira entorno da denúncia ao sistema racista e da apropriação cultural-administrativa da produção musical afro-baiana. Nesta entrevista, concedida em 2011, apesar dele não adentrar nas questões profundas das relações de trabalho, percebe-se que suas ações (me refiro aqui ao projeto Orkestra Rumpilez) apresentam a percussão afro-baiana e os percussionistas como os protagonistas centrais das matrizes musicais, assim como declara que há igualdade de valores na remuneração dos músicos. Posteriormente, numa fala registrada em conversa com o jornalista James Martins em 2015, para o site do Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades – CEERT, Leite, respondendo ao questionamento do entrevistador, se coloca;

James: [...] em geral se chama violonista de músico, trompetista de músico, músico de músico, e percussionista de percussionista, de uma maneira quase pejorativa, como se não fosse músico, mas uma categoria inferior. Inclusive os cachês costumam ser menores, por quê?

Leite: A percussão tá diretamente ligada com o elemento negro. E a gente tem uma dificuldade absurda, quando queremos exemplificar o ser humano brasileiro, de colocar a colaboração do negro nas questões de pensamento elaborado, principalmente na arte. Então, essa dificuldade é geral, vem lá de trás. A música do negro é sempre colocada como diletante, irresponsável...Resumindo, a gente não pode falar nesse assunto sem falar em racismo. As bandas de Salvador, de música negra, no início do Axé Music eram todas formadas por pessoas brancas. Os negros estavam confinados a tocar percussão. *E os cachês sempre foram diferentes mesmo, no carnaval etc.* Percussionista é como um sub-músico, porque é uma coisa ligada aos negros. Não é a questão dos instrumentos, mas da cultura, de onde vem. (LEITE, 2015, *grifo meu*).

Me parece evidente, também por conta destas declarações, que a elite a qual domina os meios de produção da música na Bahia (quase sempre são homens brancos), há muito tem usurpado o potencial financeiro que as musicalidades negras mostraram possuir. Ainda, tanto no campo subjetivo e, sobretudo, no campo da materialidade, penso que há uma articulação consciente e coletivizada sobre esta questão, a qual obedece a uma hierarquia estruturada, dando continuidade a uma prática perversa que nos dias de hoje, apesar de todo o suporte das novas mídias e redes sociais *online* que facilitam a comunicação e denúncia, tem se dado de forma sorrateira, silenciosa.

Apesar disso, estes não são pontos analíticos que se comportam de forma isolada. Tal qual uma 'chave', ou um passaporte legalizador da estrutura hierárquica, a utilização e compreensão do termo batuque/batuqueiro neste contexto é frequentemente recobrado pelos não percussionistas e, quando usado por um percussionista geralmente é utilizado ao modo da conveniência. De forma um tanto equivocada, o professor e músico Jorge Sacramento (2001),

o Baguinha, também identificou que há um ciclo de continuidades desta prática desvalorativa não só no Estado da Bahia, mas também em outras regiões do País. Ocorre que este autor, ao passo em que amplia a possibilidade de análise e comparação destas relações para além do âmbito local, ele direciona a responsabilidade dessa situação para os próprios músicos/cistas percussionistas. Em sua observação, ele considera que esta problemática deriva de uma “limitação” de conhecimentos musicais a qual muitos percussionistas se acostumaram a cultivar, e se acomodam em não buscar sanar essa dificuldade. Para Sacramento, essa insistência de muitos percussionistas em não “estudar teoria musical”, faz com que eles continuem sempre um nível ou mais atrás dos demais músicos que tocam instrumentos de harmonia; o que por regra, atribui desvantagem ao seu poder de negociação junto aos contratantes.

[a] questão trata da cultura do batuque que impera nesta cidade e que faz com que os “percussionistas” se preocupem somente em aprender a tocar seu instrumento, acompanhar a música, sem qualquer interesse na harmonia, melodia, textura, timbre, dinâmica, etc. [...].

Para mim o percussionista profissional tem que saber sobre o funcionamento geral da música, assim como um violonista, um guitarrista, um pianista entre outros. É preciso entender que a percussão pode e deve ser tratada dentro de um contexto harmônico e que o profissional da área precisa inclusive ter uma boa percepção musical para executar melhor os seus diversos instrumentos. [...]. Podemos perceber que em geral os percussionistas não participam da discussão sobre os arranjos da música, não fazem arranjos, nem do seu próprio instrumento inclusive, também não fazem nenhum tipo de ajuda vocal e não sabem como funcionam as partes harmônica, textura, divisão rítmica e melódica da música. Talvez este seja o motivo pelo qual são apelidados de “COZINHA”. Não sei a razão da relação. A cozinha é o lugar mais importante da casa e em geral ganham menos do que os outros músicos da Banda e não são respeitados pelos colegas, pelos produtores e empresários, justamente porque existem centenas de “percussionistas” que conduzem a música desta mesma maneira. (SACRAMENTO, 2001, p. 178-180, grifo meu).

Tamanha responsabilidade, atribuída por Sacramento aos percussionistas/batuqueiros, de permanecerem em condição desfavorável no mercado musical, pode ser compreendida a partir do que Fanon (2008) apresenta como um processo de assimilação. Para ele, esse processo conturba a mente do assimilado, fazendo-o construir um sentimento de pertença novo, convocando-o a se desvincular dos seus pilares anteriores<sup>111</sup>. Aqui, a narrativa de enaltecimento das tradições musicais brancas proposta pela universidade, ao passo em que seduz o desejo do 'outro', provoca neste sujeito um estado ilusório de 'evolução' não-crítico, onde este passa a

---

<sup>111</sup> Nesse plano psicológico, da assimilação e aculturação subjetiva dos negros e negras colonizadas, Fanon (2008) vai dizer que: por mais dolorosa que possa ser esta constatação, somos obrigados a fazê-la: para o negro, há apenas um destino. E ele é branco” (2008, p. 28).

considerar esta normatividade, a branca, como o modelo a ser alcançado pelos seus, até então, iguais.

O corpo acadêmico, desse modo, tende a operar nesse mesmo caminho, ao passo em que, optando em atender a uma classe média privilegiada, ainda não se deu conta da necessidade urgente em se discutir relações raciais nos processos de formação e atuação musical; ao negligenciar as periferias étnicas, econômicas e geográficas, essa estrutura relega ao acaso o fato de não ter havido, em 60 anos de história da Escola de Música da UFBA, registro de um professor ou professora negra no quadro permanente desta instituição<sup>112</sup>. Por outra via, esta mesma estrutura insiste em manter um sistema para o ingresso nos cursos de música, o qual atende por um caminho antidemocrático e que privilegia pessoas escolarizadas em nível alto; portanto, um sistema meritocrata e excludente para com negrx percussionistas, os quais em sua maioria são semianalfabetos.

A colonialidade, com suas raízes fincadas em um passado extrativista e desumanizador das pessoas não brancas, tem sua face descoberta em constatações como estas acima, onde a estrutura composta por setores formativos (universidades, currículo e professorxs), bem como setores econômico-administrativos (o carnaval negócio) comungam de uma lógica racista objetiva e, no caso da Bahia, subjetiva e sorrateira. Será mesmo que, para ter espaço no mercado, músicos e musicistas negrx/os percussionista "deveriam" aprender normas musicais estabelecidas pelas musicologias euroamericanas? Dado a gama de instrumentos que compõem o universo organológico percussivo da afro-diáspora presentes na Bahia, cabe, ainda, questionar ou deslegitimar capacidades cognitivas, intelectuais e artísticas dos músicos e musicistas negrx que produzem e executam estes instrumentos?

Não se trata de separar, valorar ou classificar formas de se perceber e perceber o outro no mundo a partir de um ponto de vista maniqueísta; o que por sinal, é uma prática oriunda das tradições judaico-cristãs europeias. Se trata de tencionar as relações, provocando um desconforto no modo como foi pensada e construída esta estrutura branqueada do saber, do poder e do ser, na medida em que apenas um viés epistemológico assume o protagonismo em arregimentar trajetórias grupais/individuais sob uma lente que se julga ser universal. Se trata de uma luta por espaço. De uma luta necessária, por tornar visível/audível um colorido sonoro que há muito tempo tem sido pintado e ecoado do lado de fora dos muros acadêmicos.

---

<sup>112</sup> Com ressalva para o ingresso do professor negro Iuri Passos, o qual assumiu cargo de prof. Auxiliar no curso de música popular desta instituição no ano de 2017.

Há caminhos, lugares e fundamentos construídos pelas populações negras os quais a sociedade contemporânea insiste em querer não ver, ou quando o tenta, costuma não se deslocar do seu lugar de privilégio para então os enxergar por lentes não hegemônicas. Aspectos próprios de um fazer musical-coreográfico não branco, aspectos próprios de uma compreensão do ser e do estar não linear/cartesiano, aspectos próprios de um fazer agarrado, conectado com esferas imateriais que se materializam no corpo, são, portanto, encadeamentos que costuram a trajetória do tornar-se negro/negra nos territórios diaspóricos. Ancestralidades, mandingas, gingas, ressignificações e encantamentos estão colocados nestes fazeres, os quais advogam por um lugar de pertença que não se prende ao essencialismo segregacionista. Ao contrário, essas identidades reafirmam a multireferencialidade afro-diaspórica bem como ativa a consciência de sua longa e aguerrida trajetória: nossos passos vem de longe.

Tal qual uma rede, os fios que constroem os discursos econômico-carnavalescos assim como os discursos institucionais-educacionais em torno dos corpos e das musicalidades negras, perpassam a estrutura de um bordado cujos pontos de fricção tendem sempre a ser arrochados nas bordas que lhe causam qualquer desconforto. Pensar as relações de poder em nossa sociedade ocidentalizada (a qual não quer se desvincular de seu passado escravista), seja em suas esferas artísticas, educacionais e comerciais, carece de um debate e compreensão crítica pormenorizada emergida de ambos os lados da relação. Para além do carnaval, mas sobretudo no carnaval, o conflito passado-presente-futuro se dá de modo frequente para quem transita ou atua nesta esfera de negociação, e isso atinge vários níveis de profundidade reflexiva.

Para compartilhar destas realidades vividas, lidas e sentidas, no capítulo seguinte convoco o protagonismos de algumas e alguns músicos percussionistas atuantes nesta cena musical para trazerem suas escritas sobre si, a fim de que esta perspectiva seja ampliado e enxergada pelos diversos aspectos que a compõe.

## 5. PERSPECTIVAS DESDE DENTRO: O QUE DIZEM XS MÚSICOS/CISTAS?

*Dièla dia kânda m'bikudi*

*A sabedoria da comunidade profetiza. A comunidade enxerga mais longe do que um indivíduo. Qualquer um que aprende a enxergar por meio dos olhos (sabedoria) da comunidade é uma pessoa brilhante.*

Provérbio Kongo

### 5.1 UMA COMUNIDADE TAMBOR OU A NEGRITUDE SONORIZADA?

Bunseki Fu-Kiau (2001) vem nos dizer que uma comunidade é semelhante a um livro escrito por pessoas, pelos saberes e estrutura temporal em conjunturas de diversidade. Uma comunidade, conforme sua singularidade contextual, tem como lugar de identidade os marcadores fundantes que a faz acontecer tanto perante os membros que a constitui, quanto pelo outro oposto cujas dessemelhanças provocam a sua realização. Nas sociedades centro-africanas pré-coloniais, dadas as suas divergências, as diferentes comunidades buscavam se conectar através de seus elos de pertença. Particularmente, no antigo Reino do Kongo as comunidades operavam através de uma ética da partilha profunda, onde a terra e tudo o que fosse produzido através dela pertencia a todos, de modo público e igualitário, em detrimento de qualquer perspectiva privada (BATSÏKAMA, 2011). Essas comunidades, ancoradas em princípios filosóficos e cosmológicos não rígidos, se organizavam através de lideranças e conselhos dentre cujas prioridades tinha lugar o papel educativo e não punitivo das resoluções de questões, assim como o da busca consciente do bem estar coletivo (idem, 2011).

Pensando a diáspora a partir de suas continuidades e reinvenções, é certeza que muito deste estado cosmológico de se entender no mundo veio a contribuir, das diversas formas, para as construções identitárias negras no espaço das Américas. A solidariedade, nesse sentido, se apresenta como um elemento basilar para a construção e convívio entre pessoas cujas singularidades têm produzido, em seu senso de responsabilidade, caminhos que conduzem à existência e percepção da diversidade como um lugar de pertença singular. Aqui, pensar a negritude, tal como nos convoca Aimé Césaire (2010), é se perceber num duplo diverso-singular onde a negrura racial da diáspora dispersada, se converte num si grupal concreto e

incontornável, cuja tomada de consciência reorganiza a esfera da humanidade e da responsabilidade comunitária negra.

A Negritude, aos meus olhos, não é uma filosofia. A Negritude não é uma metafísica. A Negritude não é uma pretenciosa concepção do universo. É uma maneira de viver a história dentro da história; a história de uma comunidade cuja experiência parece, em verdade, singular, com suas deportações de populações, seus deslocamentos de homens de um continente a outro, suas lembranças distantes, seus restos de culturas assassinadas. Como não crer que tudo aquilo que tem sua coerência constitui um patrimônio? É preciso mais para construir uma identidade? Os cromossomos me importam pouco. Mas eu creio nos arquétipos. Eu creio no valor de tudo aquilo que está enterrado na memória coletiva de nossos povos e mesmo no inconsciente coletivo. Eu não creio que se chegue ao mundo com o cérebro vazio, como se chega com as mãos vazias. Eu creio na virtude formadora das experiências seculares acumuladas e do vivido veiculado pelas culturas.[...]. Vale dizer que a Negritude, em seu estágio inicial, pode ser definida primeiramente como tomada de consciência da diferença, como memória, como fidelidade e como solidariedade. (CÉSAIRE, 2010, p.108-109).

A necessidade em se pensar quilombos, terreiros, lugares e caminhos epistemológicos que conectassem as pessoas negras dispersas no extenso atlântico negro (GILROY, 2001), tem sido sentida e posta à resolução desde a chegada do primeiro navio partido da África e aportado no Novo Mundo. Para a pessoa diaspórica, a tomada de consciência exerce um papel de catalisador das percepções que lhe são possíveis perante essa realidade, onde, embora limitado em sua expressão, a profundidade sob a qual este indivíduo passa a enxergar os elos que o interliga a outros iguais, cuja(s) liberdade(s) têm sido cerceada em razão de seu fenótipo, opera numa ética do auto-reconhecimento como lugar de pertença e comprometimento. Desse estágio de consciência emerge um vetor transformador cuja potência caracteriza as identidades negras em diáspora, dando origem a relações e novas formas de existir então arraigadas em experiências corporificadas.

Por esta via, comunidade negra expande o seu significado para as diversas e complexas estruturas sociais relacionais, onde o caráter fenotípico, em primeira instância, abre um canal de comunicação horizontal em vias do estabelecimento de uma empatia legitimamente inscrita. O conhecimento disso, de todo modo, não anula o lugar do conflito, da divergência, ou até mesmo do caráter alienado (FANON, 1962) ao qual muitos negros e negras se viram obrigados a exercer - talvez em função de buscar se aproximar de um ideal branco e querer ser aceito entre estes, negando a anterioridade. Estes, entretanto, são fatores os quais fazem da experiência diaspórica um terreno singular e bastante complexo, cuja leitura deve razoavelmente fugir de homogeneidades.

O lugar das musicalidades, nesse sentido, é igualmente relacional, conflituoso e corporificado. Como vimos ao longo deste trabalho, os dispositivos de racialização corporal e

sonoro têm operado através de várias formas, por meio de narrativas míticas em torno dos corpos, das práticas de crenças e, sobretudo, em torno dessas musicalidades. Embora compreenda a unicidade dos elementos musicais dançar, cantar e tocar, a história vem nos mostrar que este último (o tocar) sempre esteve à frente perante os discursos de repressão, fato que por um lado se explica pela projeção sonora que os tambores agregam, mas que por outro, aponta que os sons destes tambores foram e ainda continuam a ser mal interpretados pelos ouvidos acusticamente racializados. O tambor, nesse sentido, é lugar de elo e afeto capaz de estabelecer comunicação entre universos, assim como também é lugar de resistência e partilha coletiva.

Pensar através deste caminho me permite visualizar e construir teias que se entrelaçam a histórias e trajetórias de pessoas atravessadas pelas musicalidades negras, onde o tambor e demais instrumentos percussivos, exercem um lugar de ponte por onde essas histórias transitam e constroem um tipo de vínculo comunitário. No contexto em diáspora, não necessariamente esses vínculos se deram por um único canal de construção; portanto, não caberia aqui romantizar. Corpos, sons, linguagens, timbres-identidades, são alguns dos pontos em comum que fazem da experiência musical desde o tambor um conector de histórias de vidas no entorno das américas negras. Por outro lado, e de um mesmo modo, a experiência racializadora destes corpos e destes sons igualmente restabelece e recria vínculos antes apartados, evidenciando nessas relações o compromisso comunitário do exercício da solidariedade como código de ética.

Diante de tantas questões que atravessam toda a problemática, interlocutorxs foram convidadxs a participar deste trabalho no intuito de protagonizarem as narrativas contemporâneas em torno deste debate. Treze pessoas efetivamente se prontificaram a se colocar como agentes de fala a partir de suas memórias em depoimentos onde, no primeiro momento, foi difícil elencar quem poderia compartilhar desta pesquisa, dada a importância que há em cada trajetória perante o aspecto singular e coletivo deste contexto. Assim, me ocupei de demarcar uma necessária diversidade de vozes cujo objetivo viesse a alcançar um maior número de pontos que interligam essa rede, onde as categorias de raça, gênero, classe, geração, formação educacional, práticas de crença, dentre outras, fossem contempladas. Obviamente, o propósito estabelecido desde as categorias não intenta dar conta de um todo realista próprio da vida individual de todxs xs percussionistas de Salvador, mas sim, buscar num micro recorte espelho deste todo, o que, de fato, podemos inferir sobre as relações estabelecidas entre estes/estas profissionais e o ambiente ao qual fazem parte, desde uma perspectiva temporal do agora, porém ancorado em suas memórias.

## 5.2 TRAJETÓRIAS, SINGULARIDADES, COLETIVIDADES

Como tenho dito, não busco aqui pensar em homogeneidade das experiências do ser africano(a) tampouco do ser afrodiaspórico como forma única de categorização das existências negras. Procuro pensar trajetórias, o que implica relacionar o caráter singular de cada ser perante um contexto de diversidade de seres. Assim, no que tange a perspectiva deste estudo, considero que para haver trajetória é necessário haver singularidades coletivizadas – uma forma de saber e conviver há muito experimentado e recriado pelos primeiros *malungus*<sup>113</sup> aportados no Brasil escravista. Nesse sentido, a necessidade de trazer à tona a diversidade de discursos de músicos e musicistas percussionistas negras e negros contemporâneos tem como fundamento a ampliação conceitual dessa discussão, na medida em que, enquanto comunidade, essas pessoas experienciam em suas singularidades realidades que estão relacionadas a marcadores de gênero, classe, geração, formação educacional, práticas de crença e éticas pessoais que confere uma diversidade de olhares. As categorias “raça” e “músico-percussionista”, dessa forma, envolvem as demais categorias correlacionadas constituindo uma colcha de retalhos adequada à proposta investigativa deste trabalho – na medida em que o relato singular de cada pessoa me possibilita cruzar as percepções em torno de uma compreensão ampliada-coletiva do termo Batuque.

### **Bira Monteiro**

Eu sou Bira Monteiro - Ubirajara Santos Monteiro, 57 anos de idade, percussionista. Hoje professor de percussão. Trabalho com projeto social, pelo menos uns três projetos: Quabales, Viver com Arte, Casa da Caridade e Via Ponte, que são projetos direcionados para autistas.

Lá pela Década de 70, eu comecei minha carreira como dançarino, aos 17 anos de idade, recém saído da Marinha; onde me alistei e fiquei por um tempo a gosto do meu pai, que era Militar. Como logo eu neguei as forças armadas, tinha que arrumar alguma coisa pra meu pai não xiar (*sic*). Ai, andando na avenida 7, consegui um trabalho numa loja de sapatos. Primeiro como Office Boy, depois como vendedor. Quando é um belo dia, eu fui pra loja pelo Campo

---

<sup>113</sup> Robert Slenes (1992) discute este termo no contexto da escravização dos povos da África central bantu-kongo, cujo uso era recorrente no Brasil escravista. *Malungu*, na diáspora, significa irmãos/ãs de barco, de travessia, ou até mesmo companheiro/a de sofrimento. Segundo o autor, é provável que estes vínculos se davam desde já no contexto interno da embarcação, onde durante os longos 30, 40 dias de viagem em alto mar, kimbundus, kikongos e umbundus falantes constituíam esses novos pactos de solidariedade por sobre (o mar) e em direção (à linha) da kalunga – pois acreditavam que estavam a caminho da morte de seus corpos. No candomblé de nação Angola, irmão ou irmã de barco são aquelas pessoas iniciadas num mesmo ritual.

Grande, pois eu morava no Engenho Velho de Brotas, ai passei pelo Teatro Castro Alves e inventei de conhecer esse teatro: vou ver a qual é de mermo desse teatro. Dai, pedi ao porteiro, seu Miguel, para me deixar entrar, ele disse: “deixa aqui sua identidade, vá lá e volte”! Eu digo, beleza!. Cara, eu sei que numa dessa, me bati na sala 1 do Teatro. Quando chego, vejo um monte de bailarinos negros, uma percussão rolando, o trio de atabaques lá, rolando, e uma dança chamada Dança Afro. Na época se chamava Balé Afro. Eu me apaixonei logo de cara. Eu disse: porra, que mundo é esse, dança junto com percussão... Falei com o finado Augusto Omolú - que na época dava aula, que eu queria voltar outro dia pra fazer a aula. Ele disse: “aqui paga, não sei quanto...”, eu disse, porra. Mas eu fui. Botei uma malha, entrei, fiquei logo na frente. Levantei meus dois braços; ele gostou logo da minha postura de levantar os braços, pronto. Dali, já estava envolvido com a dança. (risos).

Viajei muito com grupos folclóricos, como o Viva Bahia da professora Emília Biancardi, com o Mestre King, Clyde Morgan. E paralelo a dança, eu já tive o privilégio de nascer no Engenho velho de Brotas, onde desde pequeno...eu também nasci de uma família de adeptos do candomblé, eu sou neto da finada Domingas Queiroz, que já tinha uma casa de candomblé aberta no Engenho velho. Ouvia o candomblé do finado Camilho, o candomblé angola Tumba Junçara, da turma grita não houve, o candomblé do finado Coice de Burro. Aquilo me empolgava. Eu adorava ficar dormindo ouvindo os sons dos atabaques. Tinha os sambas de minha avó... eu cresci com essas referencias todas. Embora já tocasse, em 1987 eu assumi a percussão. Tive a oportunidade de estudar com um cubano que ensinou pra gente coisas como o Guaguancó. E então eu entrei pra Funceb, a convite de um amigo, como músico que toca pra dança, que na época funcionava no teatro Castro Alves. Desde então, passei a tocar pra dança e criei alguns grupos musicais.

Através de Lazzo, aqui em Salvador, conheci o Cícero Antonio, paulista, trompetista. Ficamos amigos e dai surge o grupo *Agbeokuta*; inclusive o grupo está fazendo 30 anos. Desse grupo, a gente montou o grupo *Omo Ngoma*, já com a galera de percussão da minha época, que já tocava pra dança. Fizemos um grupo chamado Omo Xequeré, que era eu, Antonio Carlos (Tolête), Bernardo, Palito, e Cícero Antonio de trompete. Com isso, Cícero estava na Escola de música, e nos convidou a fazer parte desse projeto. Fizemos uma canção. Entramos na reitoria com os atabaques na cabeça, pela porta da entrada. Foi um pouco difícil, que você sabe que naquela época a Escola de Música tinha uma certa... tinha uma certa...não tinha uma boa intenção com as coisas que vinham do candomblé. Eu posso dizer a você que isso tinha lá. Então é uma coisa que, eu não me formei em música porque aquela Escola me traumatizou de

uma forma e eu não consegui digerir aquela Escola de Música... Dali surge o Agbeokuta. Participei por 10 anos. E falei a Cícero que tinha que ter dança. A dança é a essência de tudo.)

### **Ratinha**

Sou Rosimeire Silva Santos, apelido Ratinha, nascida e criada no Candéal, 38 anos. Comecei a tocar com 12 anos. Nessa época a galera tocava muito nas ruas, era bem quisto e fazia parte da programação do fim de semana do Candéal ter bandas de percussão, tanto lá no Candéal de Baixo, quanto aqui no Candéal do Meio. Eu comecei mesmo a pegar no instrumento com a banda Frutos do Candéal, aqui da minha rua. Já tinha a Timbalada, no pós (banda) “Vai quem Vem”, que eu não peguei, não tenho muita memória da Vai quem Vem, mas a Timbalada sim, desde o início. Ai, de tanto ir nos ensaios da Timbalada, que era aberto, que eram na rua, eu via tudo aquilo mas não me via no grupo, pois não tinham mulheres no grupo. Tinham muitas ao redor, mas tocando não tinha nenhuma.

Até que uma certa vez, em 1993/1994, Carlinhos (Brown) deixou uma menina tocar. Tocava efeitos, Cowbel, Torpedo... depois que essa menina tocou, pronto! Todas as mulheres que tinham vontade se sentiram representadas por ela e quiseram também tocar, mostrando pra ele que podiam tocar os diversos instrumentos, inclusive o mais pesado que era a Marcação, Surdo de 24”, e o Timbal. Ai, quando ele abriu, vieram muitas mulheres interessadas então ele falou: “por que não criar uma Timbalada só de mulheres, já que tenho uma demanda grande de mulheres?”. Ai, ele montou a banda Bolacha Maria, só de mulheres. Chegamos a nos apresentar com mais de 160 mulheres. Tínhamos uma banda maior e uma banda menor, para viajar. Tocamos no PERCPAN de 1996, junto a músicos muito respeitados, consagrados, músicos de fora, que muitos músicos de Salvador tinham como referência. Na Bolacha Maria a gente recebia vale transporte, pois os ensaios não eram no Candéal, era na Daniel Lisboa ou no Garcia. Recebia ajuda de custo mensal, quando não tinha show.

Até então a Bolacha Maria não tinha Timbal. Tinha o Tabule (atabaque com forma de bule). A gente usava muito utensilio de cozinha e Brown criava alguns instrumentos que remetesse a algo que se usa na cozinha. Na ideologia dele, a mulher não foi feita só pra cozinha, como era na época bem frisado.

Meu nome é Ricardo, conhecido como Cara de Rato. Eu comecei na música nos tambores rum, pi, lé, no candomblé. Em minha vivencia na religiosidade candomblecista, onde eu morava do lado de uma roça, na roça Obá Inã, lá no bairro de São Caetano, onde eu fui suspenso pra ogã de Sete Flechas aos sete anos de idade. De lá pra cá, venho desenvolvendo na percussão a musicalidade de origem africana, de origem candomblecista, onde começou toda minha história. De lá do terreiro, aos 14 anos fui indicado para fazer o teste no grupo folclórico

do SESC-SENAC, no Pelourinho, onde passei no teste, e entre idas e vindas fiquei 9 anos no grupo, fazendo parte também do Balé Folclórico, com Nildinha Fonseca, Zé Ricardo e Mestre King, Vavá Botelho, Zebrinha, Raimunda Sena, Tânia Bispo.

O Balé Folclórico é uma representação da cultura afro-brasileira candomblecista, onde a gente mostra um pouco da religiosidade candomblecista; a dança dos orixás, a parte folclórica que é a capoeira, o maculelê, o samba de roda, puxada de rede. O Balé Folclórico foi criado, na verdade, para fazer essa divulgação para o mundo, da cultura afro-brasileira. Não era só dança de orixá. Para mim, como percussionista, esse início foi muito esclarecedor na minha vida musical, na minha musicalidade. Porque, foi aonde eu conheci o mundo, não é? No pelourinho você conhece o mundo. E lá no SENAC, eu também fui instrutor de percussão.

Nos bairros vem já a coisa do samba de roda, que é o samba junino, de lá da Fazenda Grande do Retiro, [também] o Samba Pregado Duro, que é onde a gente extravasar a onda do timbal, né? Porque o timbal é um instrumento solista, né? Então, os percussionistas todos tinham um grupo de samba no bairro pra poder botá em prática suas frases, porque, eram dois timbals, dois surdos, dez tamborins, então era uma forma da gente extravasar e também praticar. Eu tocava percussão, mas queria ser diferenciado. Então comecei a estudar e tocar cavaquinho. Então, profissionalmente, eu comecei tocando cavaquinho, num grupo lá de São Caetano, mas vi que não era minha onda, e minha onda sempre percussão, mesmo. Mas a galera me olhava de outra forma, porque eu tocava percussão e tocava cavaquinho: me deu outra visibilidade. Tanto que, no SENAC, eu também tocava cavaquinho no show.

Lá no Balé, teve uma visita de Brown, e aí começou mesmo a onda nessa visita. Ele foi assistir a um espetáculo onde eu era solista, e aí ele me convidou pra fazer o teste pra banda que ele estava montado, isso em 2000. Aí fiz o teste, passei, e aí minha trajetória se deu mesmo a partir dessa descoberta de Carlinhos. Fiz a turnê com ele, “Bahia do mundo: mitos e magias”, onde tocamos em Sanremo, com a orquestra de Pavarotti. Quando voltei da turnê, gravei o disco com ele “Bahia do mundo: mitos e magias”, onde esse CD, ele saiu catando a dedo os percussionistas em evidencia, que ninguém conhecia, mas que na visão dele estava tocando muito bem. Então, fui eu, Marcio Vitor, Cara de Cobra, Gustavo di Dalva, Nei Sacramento, Felipe filho de King, Leonardo Reis, Orlandinho... Quando saí de Carlinhos, toquei com Cheiro de Amor, Pimenta Nativa, e outras bandas intermediárias.

### **Dedê (Deise) Fatuma**

Eu me chamo Deise Fatuma, nome artístico, tenho 38 anos, nascida na Liberdade, um reduto negro, periférico de Salvador. Saí de lá com 7, 8 anos e me mudei pra Pirajá, onde estou

há 30, 31 anos. Só que foi na Liberdade onde eu fui construindo a minha identidade na perspectiva racial e estética negra extremamente potente, através do bloco Ile Aiyê. Também tive influencia dos sambas duro junino, lá na Liberdade, que era e é muito forte. Mas, a partir do Ilê que pude constituir minha identidade, na perspectiva de percussionista, mulher percussionista.

Meu aprendizado foi meio que por osmose, vai entrando nos poros, por conta da nossa cosmovisão. A gente não sente a música só pelos ouvidos, a gente sente a música no contexto do corpo todo. É o ver, o sentir, o escutar, é o atravessar o corpo. Então, desde pequena que isso me tomou, e eu sabia que de alguma forma, eu iria desenvolver algo voltado com a música, sobretudo com a percussão. Então, comecei a tocar no bairro onde moro, Pirajá, de forma muito amadora. Pegava as latas, colocava as músicas do Olodum, do Ilê Aiyê, e tocava, porque eu não tinha instrumento. Em 2000, quando abriu os Cursos Livres de Música da UFBA, com Gilberto Gil Santiago, eu fui dessa turma. Eu lembro que fiquei um ano, só que senti na academia algo muito duro, muito engessado. A gente não saía daquela técnica de Ney Rosauro. Daí falei com o professor que aquilo me deixava muito travada, é uma técnica só da munheca e eu vejo música com o corpo todo. Ele falou: Deise, vá buscar sua música na rua, como sempre fez, e venha pra cá buscar só teoria.

Quando comecei a tocar, eu tinha 18, 19 anos quando ganhei meu primeiro cachê, que foi de R\$ 13,00, que abriram meus caminhos. Depois disso, passei a tocar com vários projetos. Conheci o movimento dos pneumáticos com Peu Meurray. Toquei com Peu durante muito tempo, e a gente viajou quase o Brasil todo.

Só que dentro disso, a música, a percussão, foi me trazendo uma visão crítica referente a cena, o cenário percussivo da música de Salvador. Então, é uma cena ainda muito machista. O meu olhar de gênero foi através da música. Quando assim, por exemplo, eu recebia cachê menos que os meninos. Eu tocava junto com Leninha, e a gente começou a observar a desigualdade de gênero numa perspectiva econômica. Poxa, por que que a gente tá ganhando menos que os caras? A gente ta tocando tanto quanto eles, a gente não tá aqui só porque a gente é mulher. A gente tá aqui porque a gente toca. A gente sabe tocar, tirar som do instrumento. E isso foi uma investigação nossa. Ganhávamos menos que todos os outros. E fora também alguns assédios; que eu não vou normalizar isso. A gente não pode normalizar nem naturalizar. Ai fiquei num processo de construção muito só, estudando em casa, ouvindo disco. Até que me organizei com outras meninas que já tocavam há um tempo, e a partir dai eu fui construindo a minha carreira. Eu lembro que meu pai falou: você vai ficar só fazendo batuque? Vai ficar só batucando? E a faculdade?

### **Jaime Nascimento**

Meu nome é Jaime Nascimento, 42 anos. Eu sou percussionista. Iniciei minha carreira por volta dos três anos de idade, na cidade de Santo Amaro. Iniciei na bateria, tocando numa banda de amigos da cidade por um tempo. Tendo saído da banda, passando um tempo, eu retorno dessa vez como percussionista. Resolvi que queria não tocar bateria e sim percussão, porque se movimenta mais. Baterista toca sentado, fica preso ali. Pelo menos eu me balanço.

Dei um tempo de tocar e quando vim embora pra Salvador, em 1997, voltei a tocar. Em 1998, entrei para o arrastão da Timbalada, aí toquei 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, no arrastão da Timbalada. Por volta de 2000, 2001 eu entrei na banda “Os Sungas”, foi quando a onda profissionalizou mesmo. Depois entrei na Ambar, comecei a estudar música nessa época, na Ambar e na PRACATUM, e guigando, né? Fazendo algumas gigs menores. Toquei com Chicafé, Terra Samba, Pimenta Nativa, fazendo sub<sup>114</sup>. Por volta de 2004, 2005, entrei pra banda de Mariene de Castro, em 2005 ou 2004 também foi quando entrei na Orquestra Rumpillez, logo na primeira formação da Rupillez. Fiquei tocando com eles e fazendo um monte de coisa. Em 2013 veio o convite pra tocar com Bell Marques e estou até hoje.

### **Daniela Pena**

Eu sou Daniela Pena, tenho 44 anos, dois filhos, e eu comecei minha carreira como dançarina. Estava muito ligada a Dança Afro, as quais acontecem com percussão ao vivo, os músicos tocando. Então, meu interesse despertou pra percussão por conta dessas aulas. E nessas aulas, antes ou no intervalo eu sempre pedia para os caras me deixarem tocar um pouco, e aí batucava. Na minha casa, na minha família, a gente sempre teve o hábito de fazer sambão, né. Sempre as festas tinham muita música, muita dança e música ao vivo; tinha um tio que tocava violão, o outro pegava o... sempre teve mais percussionistas que outro instrumento, viu. Meu pai também, é um cara super musical, tocava violão e batucava bem. Foi assim que eu cheguei na percussão, por causa dessa coisa da família e da dança afro.

Com 15 eu jogava capoeira, e aprendi a tocar pandeiro e berimbau. Também fiz um curso de berimbau com meu mestre Bozó Preto, e aí aprendi a tocar berimbau e pandeiro. Quando tinha 21 anos, eu já tinha tomado umas dicas com meu amigo Marcio Mota,

---

<sup>114</sup> “Sub” é uma contração da palavra “substituto”. Essa expressão é comumente usada entre músicos e musicistas denotando a ação de não ser fixo de um trabalho e sim estar como *sideman*, *freelancer*, ou substituindo alguém que não pôde fazer tal trabalho.

percussionista, mas não era assim uma aula. Só depois, com um amigo chileno Rodrigo Vázquez, que tocava muito bem congas, e ele me disse: “Quer que eu te ensine, eu ti ensino; más é pra você estudar”. Foi ai que eu aprendi a tocar conga, porque Rodrigo era muito minucioso. Até então, eu era dançarina e tocava congas porque gostava. Não tinha pretensão de me tornar percussionista, sabe? Foi ai que um amigo, Jonga Cunha, que era diretor da banda Eva, me convidou para substituir o Rodrigo Vázquez que não iria poder. Então aí foi minha estreia.

Desse show, fui convidada para integrar a banda “As Meninas”, pelos empresários que tinham assistido meu show anterior. Ai eu já tinha comprado a briga da mulher que toca bem, já que me meti nisso, tinha que fazer o negócio direito. Quando cheguei na “As Meninas” já tinha Ratinha, Leninha, junto com várias outras, Sueli, Jilmara, Duna, e que me deu umas manha de timbal foi Leninha. Foi assim que comecei a tocar em trio elétrico. Em 1997, foi Minha primeira experiência de tocar no trio foi com “As Meninas”. E o primeiro carnaval que a gente fez foi um desafio pra todas nós, porque, acho que até então não tinha tido mulheres tocando no trio, principalmente timbal. Na “As Meninas” éramos três timbaleiras, eu, Leninha e Ratinha, e a gente não sabia sinceramente se a gente ia aguentar, ou não aguentar, mas assim, o importante é que a gente não queria dar ousadia pra que ninguém dizer que a gente não tava tocando, entendeu? Então a gente fez três dias seguidos de carnaval, 6 horas de percurso cada dia e nós três só tocávamos timbal. E eu só tocava timbal há 15 dias. Foi assim que virei percussionista.

Até então não tínhamos referências de mulheres tocando música baiana no timbal. Tinha Mônica Millet, que estava ligada a um outro estilo musical. Eu não lembro de Monica tocando em banda de axé, de música baiana. E Lalan que já nem morava em Salvador e nem tava mais ligada na música de carnaval. A partir dali, a gente comprou essa briga um pouco, de dizer que mulher toca mesmo. Eu, Leninha, Ratinha e Titi, que também tirava um som da porra de timbal, lá na [banda] Didá. Das várias bandas que passei, atuei como dançarina e percussionista, inclusive na Cheiro de Amor e Daniela Mercury, onde fiquei por 5 anos.

### **Mamah Soares**

Meu nome é Mamá Soares, tenho 25 anos de música. Comecei aos 11 e profissionalmente aos 14. Já toquei com várias bandas de nome e a minha escola veio da minha família, mesmo. Meu pai era músico, e a gente se influenciou através dele. O instrumento dele era percussão também. Na verdade, eu despertei mesmo com 8 anos, que eu já fazia batuque com punho achando que tava rolando. Eu já tirava som, assim. Até que meu irmão me levou no

samba junino, que é uma cultura da década de 70 pra 80, onde o índice de violência era muito baixo e a cultura era viva na cidade, nos bairros periféricos. Então, meu começo mesmo foi nessa tradição. Depois daí, aos 14 anos eu entrei num grupo que um dos grupos mais conhecidos daqui de Salvador, que era o grupo Pagolada, que era vestígio do Gera Samba. E aí eu comecei com aquela galera, todo mundo adulto, pra caramba, e eu era um dos mais novos, e absorvi muita coisa naquela época.

Depois daí... na verdade, antes do Pagolada, depois do samba junino, eu entrei pro Timbalada, que era eu, Marcio Vitor, Dú, Jó, que tocou com Caetano Veloso. Isso em 1990/91. Aí Brown pirou, que pra ele era tudo novo. Quando toquei na Timbalada, eram músicos que já tinha a influencia do timbal. Mas só que ele não sabia que tinha essa galera nova, que já tinha...então pra ele foi novo. Ele acolheu a gente, fez os timbals, que eram menores – porque a gente não conseguia tocar os maiores, e aí eu fiquei uns seis anos lá.

Depois da Timbalada, eu passei a desenvolver em outros instrumentos. Repique de mão, congas, reco-reco, tamborim, outros instrumentos. Então, depois do Pagolada, eu fui pra trabalhos mais alternativos, e mais tarde pra *axé music*.

Com 24 anos fui morar em Portugal e quando retornei, tive a concepção de montar um grupo. Aí que veio o Coletivo di Tambor, que é um projeto que até hoje a gente mantém esse contato. Um das coisas mais importantes, depois de velho, que aconteceu na minha vida. Então, por mais que eu seja esse músico popular, da rua, eu tenho essa coisa enraizada em mim que é essa coisa da música alternativa.

### **Alana Gabriela**

Eu sou Alana Gabriela, tenho 20 anos, comecei a tocar quando tinha 12, aqui no (projeto) Quabales. Eu conheci o projeto no início, através de Marivaldo que saiu panfletando e a ideia inicialmente era workshop com jovens da comunidade, mas como a procura foi grande, porque não tinham outros projetos aqui que a gente pudesse participar, aí o projeto ficou até hoje. Então, meu primeiro contato com a música pra eu tocar foi com o Quabales. Mas eu fazia outras atividades, eu já dançava, já fazia capoeira, já fiz balé, ginastica artística, mas quando comecei a tocar, eu não quis fazer mais nada, só tocar. Aí percebi depois que meu interesse pela música já vinha de antes, pois na capoeira eu pedia pra meu mestre me ensinar a tocar atabaque, na dança afro eu ficava pedindo pra professora me ensinar atabaque. Aí, quando eu vi essa oportunidade mesmo de aprender a tocar, foi no Quabales, com 12 anos.

Depois disso eu fiz outras coisas. Eu estava terminando o ensino médio, e conheci a PRACATUM e fiz dois cursos. Lá eu aprendi a escrita rítmica e leitura de partitura. O primeiro

curso eu fiz quando tinha 15 anos, quando tive contato com o professor José Zquierdo, ele é meu mestre. Nesse primeiro curso eu aprendi a tocar congas, atabaque e timbal, porque aqui (no Quabales) eu só tinha contato com instrumento que tocava com baqueta. Ai minha visão de percussão se abriu, minha visão de música se abriu. No segundo curso da PRACATUM, comecei a ter aula de teoria musical com Marcos Bezerra. Ele me ensinou a ler partitura. E foi nesse curso que tinha um cartaz falando sobre a Rumpilezinho. Eu me inscrevi para a audição, mas antes dela, fui convidada por Letieres para tocar com a Rumpillez e até achei que fosse trote. Pensei ai, no carnaval, antes de sair o resultado do projeto, ele já tinha me chamado pra tocar com a Rumpillez. Ai fiz os cursos com a rumpillez e com a Rumpilezinho, e fiz o processo pra entrar na UFBA (licenciatura em música), há dois anos atrás, e tamo ai.

Eu comecei a fazer gig (free lancer) há 3 anos, mas meus primeiros cachês foram com o Quabales, minha primeira viagem internacional foi com Quabales, primeiros palcos grandes, eu menor de idade ainda. A onda (forma de abordagem) que José na Pracatm e Letieres na Runpelezhinhos tem é a mesma coisa. A coisa das claves. No Quabales a coisa é mais performática. A mistura do Hip-Hop, das coisas que Marivaldo trouxe de fora pra cá. E eu juntei com a dança, com as coisas que já fazia antes e a visão percussiva do Quabales.

### **Lucas de Gal**

Eu comecei tocando lá no interior, em Amargosa. Tenho 37 anos e na família não tinha muitas pessoas que habitualmente cultivavam essa cultura musical, artística, só intuitivamente mesmo. Minha avó era lavadeira, lavava sempre com muita cantoria, coisa que ela passou pra minha mãe e ela tinha isso também. Mas nada que fosse voltado pro profissional.

Um primo meu de terceiro grau tinha várias latas, tambores de lata e ele fazia festas no quintal, até que se profissionalizou. Eu observava muito ele e aquilo me despertou um desejo de tocar, imenso, pois aquilo eu achava bonito. Ai eu comecei a tocar, comecei a desenvolver trio (elétrico) com latas. Fui seguindo os passos dele. Depois, na escola, eu passei a fazer parte da fanfarra. Lá pude ter acesso a instrumentos reais, né? As fanfarras de interior sempre tem uma caixa, um Bumbo, pratos, os surdos de meio...tipo marcação. A influência de músicos de minha cidade, que já moravam em Salvador, me incentivou bastante. Programas de televisão com novidades musicais me faziam saber o que acontecia lá fora.

Quando fui morar em Salvador, meu conterrâneo Peu Meuray me indicou para uma banda e eu comecei ficar. Em relação a me sentir uma pessoa que já estava no processo de profissionalização musical, eu enxergo isso a partir do momento que eu comecei a conseguir ter um recurso financeiro tirado do meio artístico que eu sempre sonhei. Quando eu comecei a

levar pra dentro de casa um pão que eu trazia da padaria, com aquele dinheiro que eu tocava, eu já me sentia um profissional da música.

### **Nanny Santos**

Meu nome é Nani Santos, tenho 26 anos, e ingressei na música de forma curiosa com onze anos, numa escolinha de percussão [de nome Rumpilê] em meu Bairro, na cidade de Simões Filho. Pra minha surpresa, eu fui a primeira menina inscrita na escolinha (a qual tinha uma mulher como diretora) e logo depois uma outra se matriculou. Com menos de um mês, fazendo parte dessa escolinha, houve uma apresentação na cidade de Madre de Deus, no festival chamado Madre Verão. Na escola tinha dois professores homens, os quais eram responsáveis pela seleção de quem iria tocar. Chegada a seleção, todos os meninos foram escolhidos, ou seja, tinha vaga para todo mundo - não sei porque a seleção, e só eu e ela (a colega) não fomos escolhidas. E, por ter pouca idade, consegui fazer a análise de que, não era por não estar tocando bem, pois tocávamos no mesmo nível, mas eu não sabia o que estava acontecendo. Então, fiquei surpresa, e triste sem saber o que estava acontecendo ali.

Mas dai a presidente, mulher preta, ela chamou os dois caras e disse: “não estou entendendo por que vocês colocaram todos os meninos e não escolheram elas duas: é por que elas são meninas? Elas vão participar sim”. Eu presenciei essa conversa. Ai passei muito tempo, Marquinhos, sem entender toda essa coisa... Continuei na escolinha até meus quinze anos, mas sai porque tive que me mudar pra outro bairro.

Dai, entrei num curso de percussão, onde o professor era percussionista do Cortejo Afro; ai entra o Cortejo Afro em minha vida. Esse professor sempre nos ensinava os toques do Cortejo Afro. Chegando o carnaval, ele chamou alguns meninos do curso pra participar do bandão do Cortejo durante o carnaval. Dai perguntei pra ele: “o bloco é só de homem?”. Ele falou: “não, só que vocês não vão aguentar tocar no carnaval porque vocês são meninas”. Eu falei, tá bem. Passados dois anos, a música ainda não era de forma alguma algo profissional. Nunca tinha ganhado dinheiro. Eu fazia apresentações ligadas à escola e nunca ganhei dinheiro com isso e nunca via como um desejo profissional. Em 2011, procurei um dos meninos que já tinha tocado e falei com ele. Ele me levou no primeiro ensaio lá em Pirajá. O regente, mestre Gordo, perguntou quem éramos, e depois nos deu os instrumentos. Como já estudávamos os toques do Cortejo, sabíamos tudo. Então toquei no carnaval, pela primeira vez em 2011, e pude ganhar dinheiro com a música. Dai em diante falei; é isso que eu quero pra minha vida.

### **Tedy Santana**

Eu comecei nas panelas de minha mãe no quintal de casa. Nos baldes, nas panelas, tudo que estava ali por perto, tudo que pudesse fazer som. Mas, na realidade quando comecei e fui apresentado a bateria quando eu tinha 17 anos. Eu estudava na Pituba e, como moro no Engenho Velho da Federação, saltava na Vasco da Gama, na santa Madalena, e subia as escadas pra Rua das Palmeiras. Ai, sempre tinha o Jonas, que eu não conhecia na época, e ele já tocava bateria. E sempre que eu voltava da escola ele estava tocando e aquilo sempre me chamava.

Um dia criei coragem e ai:”tok tok”. “Ô, tudo bem? Como vai? Eu sou o Tedy”... ai pronto. Me apresentou a bateria, é um grande amigo até hoje. Dali em diante, eu fui seguindo e ele me orientando, sempre por perto, e foi a partir dali que comecei a tocar, a desenvolver. E aquele primeiro sonho, do instrumento, da bateria, eu consegui uma bateria e logo no inicio da minha carreira eu não tocava, eu batia muito – acho que isso acontece com todo mundo -, ai a bateria durou pouco tempo, porque eu ficava muito em cima da bateria. Conheci pessoas que me possibilitaram um instrumento, um cara chamado Geraldo Lulum, um percussionista, que eu fui tocar numa banda com ele, daí fizemos o teste do sindicato (dos músicos), tocamos pela prefeitura, só que o dinheiro ainda não dava pra comprar a bateria. Ai a banda toda fez uma vaquinha, me emprestaram a grana pra ir pagando com os shows e assim consegui minha primeira bateria. Eu acabei conseguindo as coisas muito rápido. Eu dei muita sorte, sabe Marquinhos? Porque, tive bons amigos, que me levaram a muitos lugares. Toquei em vários grupos.

### **Tuta Rodriguez**

Meu nome é Reinald Rodrigues, mas a galera me chama de Tutankamon, meu nome artístico é esse. Eu passei a tocar... na verdade, desde pequeno. Minha família é de candomblé, entendeu? Ai, desde pequeno eu sempre vi a galera tocando, meus tios. Na verdade minha influencia são meus tios, entendeu? Porque todos tocam. Tem uns que trabalham e tem uns que tão na música até hoje, entendeu?

Eu sempre fiz batucada na rua, com meus amigos. A gente se juntava, a gente tinha banda de lata aqui no Engenho Velho (brotas), era “Os Patrões”. A gente fazia as batucadas na rua, eram batucadas. Mas ai, quando eu passei a tocar com os grandes músicos da música mesmo, do pagode, ai eu passei a virar o profissional. Ai eu passei a ser um músico profissional. Minha primeira banda, assim, de verdade, foi Beat Beleza. Eu comecei a tocar com 13 anos de idade, ai rolou uma viagem pra fortaleza e fiquei um mês tocando lá, com a banda Beat Beleza.

### 5.3 SOBRE A CONSTRUÇÃO DO OFÍCIO: COMO ME VEJO E COMO ME VÊM

Conforme trazem esses primeiros relatos, de maneira singular cada uma dessas pessoas apresenta em suas trajetórias meandros que definiram processos os quais lhes aproximaram das musicalidades negras, assim como dos caminhos de iniciação e aprendizado dos instrumentos musicais. Referenciais de relações de parentesco, de contextos religiosos, projetos sociais, bem como do cruzamento de interfaces artísticas emergiram nos relatos e parecem ter - tais referenciais - constituído o enlace conceitual a cerca da diversidade de recepção e de significação musical em suas vidas. Do mesmo modo - e partindo da singularidade de cada corpo -, nota-se que a relação já inicialmente estabelecida com o ambiente cujas musicalidades acontecem, de modo geral ela tende a ser dada conforme a lógica de pertencimentos identitários então (re)inventados na sociedade baiana e talvez brasileira: me refiro aos padrões de pertencimento ao modo interiorano e o da capital; ao perfil do tipo de relação estabelecida conforme o gênero (feminino e masculino); assim como do caráter geracional e as plataformas de conhecimento como fator distintivo de acesso ao conhecimento.

Estes aspectos distintivos, todavia, muito raramente isentam estes perfis de comungarem dos desafios e problemáticas que são comuns à categoria - ou à classe, se quiser - daqueles que tocam instrumentos de percussão. Para além das questões que envolvem o desafio em conquistar ou adquirir um instrumento musical (que no caso da percussão vale o plural: “os instrumentos”), sinalizo aqui para a problemática que diz respeito à caracterização do exercício desse ofício perante o contexto profissional de observação do qual as/os interlocutoras/es fazem parte. O que é ser um batuqueiro ou batuqueira, um ou uma ritmista, percussionista ou musicista? De fato essa é uma questão que, embora frequentemente se faça presente no cotidiano laboral de quem toca percussão, infelizmente ela não goza de espaço para um debate interno e tampouco externo.

Conforme venho percorrendo, conflito e negociação sempre deram o tom nas dinâmicas de relacionamento do mercado musical e às produções engendradas pelos artistas negros e negras. Ao longo desta arrastada e longa labuta, as conquistas coletivas perante este mercado cultural favoreceram um feixe de visibilização que, mesmo sendo controlado, impulsionou iniciativas e agenciamentos autônomos os quais possibilitaram o florescimento de sotaques, termos e gêneros musicais endógenos em sua completude. São as fissuras e os rompimentos das brechas então agenciadas por cantores e cantoras negras desde os anos 1950 pra cá, conquistas que em muito favoreceu o rompimento com estereótipos e equívocos conceituais sobre o potencial artístico da pessoa negra.

Ocorre que dentro disso, e embora presente de forma conjunta, a linguagem dos tambores tendeu a ser colocada num lugar de escuta e significado pouco relevante – no que diz respeito ao protagonismo do discursivo verbal –, rompendo, de um certo modo, com o caráter horizontal segundo o qual as musicalidades-corporalidades negras se comportam no que tange o seu acontecimento fundamental: tocar-dançar-cantar. Assim, particularmente nesse contexto mercadológico, uma luta antes conjunta e agregada, se mostra dissipar por vias de um regime hierárquico etnocêntrico – que tende a valorizar o canto e instrumentos harmônicos em detrimento dos tambores –, cujas bases perpassam a esfera da construção e ratificação de um olhar equivocado sobre a percussão, na medida em que provoca instabilidade num terreno que por si só já é escorregadio. Portanto aqui, o ofício de quem toca percussão é atravessado por olhares que se formam de ambos os lados: aquele endógeno – o como me vejo, e aquele exógeno – o como me veem. Assim, a comunidade interlocutora põe na roda as implicações que esse debate lhes suscitam, trazendo portanto em seus relatos de que modos essas construções – batuqueiro, percussionista, músico –, atravessam os seus ofício. Para tanto, lhes pergunto: há diferença entre esses termos?

### **Bira Monteiro**

Para mim, é a mesma coisa. Essa nomenclatura [batuqueiro] é uma coisa pejorativa, porque... Eu lembro quando eu tocava nas escolas de samba de Salvador, a gente tinha atrás na nossa camisa destacado “Batuqueiro”. Só que, na minha cabeça, aquilo era pra diferenciar a percussão do associado que pagou. Ele não ia botá atrás da camisa dele “Batuqueiro”. Então, pra destaque, a gente usava essa nomenclatura “Batuqueiro”. A gente tinha até vergonha, na época. A gente não pegava as meninas. Quando as meninas viam namorar com a gente, que via escrito atrás da gente “Batuqueiro”, elas não queriam. (Eu: - Era mesmo? ). Não... a gente tinha que esconder. Olhe que onda? .

Eu tocava em bloco de índio. Mesma coisa. Só os Apaches, os Tupis, não colocavam essa tarja “Batuqueiro”, mas o resto dos blocos de índio que a gente tocava, botava atrás da nossa fantasia: “Batuqueiro”. E isso não fazia da gente ou deixava a gente menor, não; a gente gostava de tocar. O problema era namorar com as meninas. Quando via atrás, “Batuqueiro”. Quando elas viam pro lado direito, a gente ia pro lado esquerdo, ficava virando as costas. (risos). Se ela visse o nome “Batuqueiro” escrito, era menosprezado... olha pra você ver como era a onda. (risos).

Eu: - Mas, Bira, vocês recebiam dinheiro, cachê, para tocar nesses blocos?

As vezes. Era mais amizade. A nossa turma ia tocar todo mundo junto, era prazeroso, a gente gostava de tocar e em alguns momentos também a gente era pago. Mas só que tinha um problema que, sempre o líderes não pagavam a gente, velho. Por exemplo, a gente tocava nos Comanches com aqueles caras do Pelourinho. Os caras recebiam o dinheiro pra pagar a gente, não pagava. Porque naquela época era assim: os batuqueiros bons eles ficavam sempre juntos, eram sempre convidados pra tocar. Reuniam os melhores batuqueiros e tocavam no Comanches, tocavam no Apaches, Viu não Vá, iam revezando. E ai, os líderes escrotos não pagavam a gente. Sempre teve esse negocio de não considerar a gente, no pagamento... Sempre teve essa onda ai.

Eu: - Mas Bira, e quanto ao ser ou se tornar profissional, como você vê essa condição? E em relação aos demais instrumentos: há uma hierarquia de importância em relação a pagamento de cachês?

Quando você já estava no patamar de trio, ai você já era visto como músico, como o melhor. Você tá no trio, o visual era outro, o padrão estético era outro. Mas o problema de tocar em trio era... por exemplo, o pessoal da harmonia era em cima, na parte de cima, os músicos eram em baixo (no chão). Ali, a gente estava exposto a qualquer tipo, até de agressão física. Porque, era um bumbo, um prato e caixa. Do outro lado também o mesmo naipe: bumbo, prato e caixa. Ali você podia errar nada. Se você errasse ali, os próprios foliões te tacavam uma pedra, ou qualquer coisa.

Ali a gente tinha diferença de pagamento. O percussionista nunca ganhava igual ao pessoal de harmonia. Nunca! Nunca! A gente não era nem maluco de pedir uma grana... digamos, a gente acabava de tocar, o pessoal de harmonia já estava tudo com a grana no bolso. E a gente, não. Ninguém sabe nem quando é que ia pagar a gente. Mas só que agente queria se aparecer, queria estar ali tocando pras meninas... A gente tinha essa onda, não é? Mas, sempre, velho, os percussionistas fizeram o papel menor, sempre. Era lá atrás, lá atrás, o empresário humilhando. Tinha condução para os músicos da harmonia e não tinha para os percussionistas, e eram os que tinham maior número de instrumentos. O cachê da gente sempre foi menor. Sempre teve aquela coisa por baixo do pano: “ói, toma aqui guitarrista, toma aqui, fulano”... Olha, os percussionistas eram vistos como menor mesmo, cara. Menor, sempre foi isso. Agora, claro, quando você tinha uma postura, você era “limado”. Eu mesmo, fui limado de vários grupos de axé, porque eu era de postura. Eu não dependia de banda de axé, porque minha família era estruturada economicamente, entendeu? Então, eu peitava qualquer um. Até

hoje eu sou chato. Até hoje. Não venha bagunçar com meu povo preto não, qualquer empresário desse aí comigo vai ter problema.

Esses caras de pagode mesmo, sofrem pra caramba. Eles são sofredores. Cachê baixo, não tem respeito, ninguém respeita. Isso virou uma coisa relativa. A galera, infelizmente, ainda está no lugar de baixar a cabeça. Porque assim, empresário, ele vai lhe pegar pelo ponto mais negativo da sua necessidade. Eu sempre digo aos meus alunos: “velho, vocês, quando começam a estudar percussão já querem ficar prontos do dia pra noite”. É que o mercado exige isso dos caras. O mercado quer imediatismo, quer que você já chegue lá tocando. Então você queima muitas etapas, entendeu. Eu sempre: “não tenham pressa não. Eu estou formando aqui alunos worldmusic, hein? Pra entender, quando chegar lá em cima. Pra fazer sua escola de música, não baixem a cabeça, conversem com professores. Agora, vocês precisam se posicionar”. Aí, as vezes quando o menino vai na geladeira, quando abre a geladeira e só tem gelo, aí os meninos caem em contradição e desmancha tudo aquilo que eu falei: fome, não é? Fome... então os caras pegam justamente nisso aí, velho.

Eu canso de passar aqui, quando vou tocar, eu passo e vejo músicos percussionistas, negros, na frente da casa de show, sem condução, não sabe como vão pra casa, sendo humilhados... ainda isso, no século 21. Digo, meu Deus, já passei, já vi isso lá atrás, cara, e continuo vendo? Claro, cada um dentro do seu grupo. Por exemplo, quando você é um músico de orquestra você não vai passar por isso. Você estudou na Ufba, você tem um trabalho diferente. Você é visto diferente, ‘nego’ te respeita mais. Mas, quando você é um músico popular, ou como eles chamam, músico de rua, como chamam de Batuqueiro – usam essa nomenclatura aí, os caras maltratam mesmo. As vezes, os caras são obrigados a fazer aquilo porque não tem outra saída, entendeu? Não tem outra fonte de renda. Não existe, sei lá, um sindicato, não sei. Uma forma de que as coisas não sejam dessa forma aí. Porque tem muita gente aí, velho, principalmente esses moleques do gueto, com muita possibilidade de sons, de timbragem, aprendendo coisa pra caramba.

Mas, o que eu quero dizer que, infelizmente, pra nós negros ainda...Eu, como professor, velho, eu sofro isso. Porque, as vezes chego com meu leque, e nego quer me pagar pouco. Você já viu? Se eu não abrir a pasta pra mostrar, digo, “óii, pae?”. Mostro a pasta pros homi. Mas, eu preciso também, que dentro disso, eu esteja fortalecido com essa turma toda que está aí. Porque é muito difícil ter essa consciência, não é? Por que, as vezes, você produz um encontro de percussionistas, e nem todos podem ir, tem um problema de horário, tem que defender o pão, não é? Essa coisa do social.

Eu: – Bira, você então acredita que não melhorou nada?

Olha, depois do Ilê Aiyê, depois do Afoxé Badauê, depois do Olodum, e com a aparição também desses artistas que vieram de fora, como Michael Jackson, Paul Simon. Hoje, o percussionista ele é muito mais valorizado. Os músicos de orquestra sinfônica, hoje, eles sentem a necessidade de vir buscar a música do candomblé, principalmente a música de origem afro-brasileira. Então isso deu uma virada. Hoje a galera é mais respeitada. Hoje somos fonte de estudos. Hoje a percussão, você tem que estudar. Quando eu viajo pra Europa, tenho muitos alunos de orquestra que vem estudar: o que é música afro baiana? A percussão hoje, ela tem um valor muito mais do que na minha... Eu sofri muito mais do que essa turma de agora. Hoje profissionalizou mais.

Eu: – E sua música? ela flui espiritualmente?

A partir do momento que você começa a desenvolver no tambor, que você começa a respeitar o tambor, a espiritualidade já está agindo ali. Você percebe nos gestos dos meninos, na forma deles agirem, que a espiritualidade está ali. Eu não sei qual orixá baixa ali, mas na verdade, vêm todos. Eu sou filho de Oxóssi, então eu sou um cara muito tranquilo, muito zen. Quem me conhece sabe já que nunca procurei confusão, sou uma pessoa que todo mundo me procura e sente uma energia bacana na minha pessoa. Eu considero os músicos como uns anjos. Dizem que nós estamos mais perto de Deus (risos)!

### **Ratinha**

Eu: - Ratinha, como te chega a palavra batuqueira?

Eu tenho dois pontos de vista em relação isso. Em relação ao que eu penso e em relação ao que terceiros pensam. Pra mim, se eu chegar para os meninos aqui da minha rua que estiverem tocando, e então falar: “nossa, que batuque massa”, provavelmente eu não vá usar a expressão ‘batuqueiro’, porque eu não convivi com essa linguagem “batuqueiro”, mas sim de batuque. Portanto, eu não cresci sendo chamada ou ouvindo as pessoas serem chamadas de batuqueiro, falo no meu ponto de vista e no meu ambiente profissional. Na minha comunidade, fazer um batuque era uma coisa muito positiva. Não me soa negativo o batuque ou batuqueiro: “porra, que batuqueiro muito massa”, sabe? Então, dentro de mim, no meu coração, não vai ter lado pejorativo se eu falo: vou fazer um batuque ali. Não sei se o pessoal de antigamente usam mais essa expressão...

Agora, tem sim o outro lado da moeda, e a gente sabe quando está se falando do lado pejorativo e não precisa nem ser chamado de batuqueiro. As vezes vai te chamar de músico, de

percussionista, até de artista, mas pode estar te chamando assim, por um lado negativo e pejorativo.

Eu: - No seu contexto de atuação, há hierarquia entre os instrumentos musicais? Os cachês são iguais?

Em relação a cachês de percussionistas e pessoas da harmonia, há mais de 20 anos atrás, a percussão ganhava menos que a harmonia. Nas primeiras bandas que participei, isso já acontecia. Como éramos linha de frente, as vezes a gente ia uma semana antes para a cidade (do show) pra trabalhar dia e noite, fazendo rádio, televisão e não ganhava nada por isso. Os músicos da harmonia iam para o hotel dormir. Fazíamos tudo e eles ainda ganhavam mais que a gente, porque eram da harmonia. As backing vocal ganhavam mais que a gente e igual a eles.

Numa banda atual que eu toquei, os percussionistas ganhavam menos, mas não sabíamos. Quando montaram a banda e falaram de cachê, mandaram email individuais, para cada um, e nós não comentamos entre si. Depois de um ano de banda, eu descobri que a percussão ganhava menos. Pois, eu estava conversando sobre cachê atrasado - com um músico da harmonia -, e ele estava falando em aumento de cachê. Ele me falou quanto estava ganhando, e eu falei: “hum... vocês recebem isso, é?”, ele respondeu que sim. E falou que sabia que a gente recebia menos. Dai, numa oportunidade que eu estava só com os meninos da percussão na van, eu perguntei pra eles se sabiam que a gente recebia menos que a harmonia, falaram que não sabiam.

Resolvi chamar o produtor da banda pra conversar, porque eu quero entender por que isso existe. Na minha cabeça não entra mais isso. Numa reunião eu perguntei a ele: “queria que você me desse uma justificativa do por quê a percussão ganha menos que a harmonia?” Ele respondeu: “é que a gente vem de uma banda que tem essa cultura e eu conversei com o cantor e agente resolveu aderir. Não tem a ver com aumentar ou diminuir ninguém, mas é uma coisa cultural”.

Os músicos de harmonia geralmente estudam música, em curso, faculdade e na maioria das vezes os percussionistas – principalmente das bandas de axé, bandas populares -, na maioria têm muitos que não estudam. Então eles talvez se sintam superior ao músico (percussionista) por conta disso: “a minha guitarra custa R\$10.000 e a sua bacurinha custa R\$100”. A maioria da percussão são o quê? Negros, né? Eles (produtores) já acham que estamos ali pra servir. Os empresários que eu cito já acham que estamos ali para servir, e que praticamente estão nos fazendo um favor. É raro você trabalhar com um empresário que não tenha esse pensamento.

### **Ricardo Cara de Rato**

Eu me acho um batuqueiro. Aqui, as pessoas acadêmicas denominam como batuqueiro quem toca percussão, isso é fato. Então, todo mundo que toca percussão é batuqueiro. Então assim, não há como fugir dessa denominação que as pessoas vêm colocando, que já é praxe há anos e anos. Então assim, eu comecei com batuque. Pra mim, eu ser batuqueiro não significa não ser músico. Batuqueiro é um músico, porque ele toca instrumento. Independente de ser um, dois, três, ele toca instrumento. Eu vejo a diferença também. Eu vejo e não vejo. Porque, depois que você vai pro mundo, pro musical mesmo, pra profissionalidade, você vê que batuqueiro não tem vez, porque ai você vai aprender o acadêmico mesmo, a teoria musical, o tempo de compasso, você estuda com metrônomo e ai você se vê na obrigação de ser um músico profissional. Mas, você não deixa de ser batuqueiro, porque, tudo mundo, se você fala; “eu toco percussão”, todo mundo fala: “é batuqueiro”. Na verdade, essa denominação batuqueiro vem das pessoas que não sabem definir o que é um batuqueiro e o que é um músico. Então eles falam que é batuqueiro; e quem sou eu pra falar que não sou batuqueiro? Eu vim do batuque.

Batuque pra mim é tirar som em determinados (pausa) é, é tirar som, é percutir o som na mesa, no prato, no copo, no balde. Então, pra mim o batuque vem daí. Batuqueiro vem daí. Então, a partir desse momento, todos os batuqueiros que hoje são profissionais da música, que veio do batuque, começou assim. Começou do balde, começou da lata, começou do tambor feito de lata de leite ninho, que você tirava o fundo da lata e colocava um plástico grosso, preto - que bota em lona de encosta, pega borracha de pneu de carro – de câmara de ar, bota no fundo da lata, pressiona e ai você tira o som. Então, pra mim, batuque vem disso ai. Batuque é a execução, a criação e a descoberta de sons. A partir do batuque, com certeza, você vai querer buscar mais sonoridades.

Há diferença entre as palavras tocar e batucar. Quando você fala: “toque um instrumento”, você toca e você domina aquele instrumento. E quando você fala que batuca, “ah, então você é batuqueiro de tamborim, batuqueiro de marcação”, então você toca apenas aquele instrumento. Então, quando eu falo que toco um instrumento, eu domino. E quando se fala que batuca, é tirar som, é percutir seja de onde for.

Eu: - Ricardo, você acha que há algum tipo de preconceito quando te chamam de batuqueiro? Há distinção entre ser batuqueiro, percussionista e músico? E em relação aos outros instrumentistas: há diferenças de cachês?

Isso não tem como fugir. Percussão, em qualquer trabalho, as pessoas denomina como batuqueiro. Ai que vem essa questão. As pessoas têm esse preconceito sim. Eu trabalho no

carnaval de Salvador há vinte anos e há um preconceito, uma desvalorização, uma falta de respeito sim com os músicos percussionistas. Porque, quando fala que é percussionistas, as pessoas ligam logo a tambores, ligam a atabaques, liga a música negra. Então já vem a outra parte. Isso, no carnaval de Salvador é fato, é visível e é latente até hoje. As pessoas não respeitam nunca a percussão. As pessoas criam uma forma de dizer que a percussão... não valoriza a percussão. Em qualquer trabalho, quem é percussionista em Salvador, sabe. E eu acho que isso já vem lá da ancestralidade da coisa do tambor, da música afro, da negritude, aí já liga a escravidão. Então, existe, existe sim. Os produtores, eles são os primeiros, primeiro porque os percussionistas, eles vêm das periferias, porque lá é latente o batuque. É muito chato falar isso, mas existe sim um preconceito com os percussionistas de Salvador, no Carnaval.

E pra mim não mudou nada [desde que comecei], até hoje. Uma produtora, certa vez, olhou pra mim e falou: “Toca uma macumba, aí”. Eu perguntei a ela, primeiro, o que é macumba? [pa saber] o que ela denominava como macumba. Segundo, [perguntei] por que eu sei tocar macumba? Por que eu saberia tocar macumba, na visão dela? Por que eu sou negro? Por que eu toco tambor? Então, já começa do preconceito daí, porque as pessoas são ignorantes, elas não procuram pesquisar sobre o tambor, sobre a percussão. Então, ela acha que macumba, se você tocar um atabaque têgui têgui têgui têgui, uma semifusa no atabaque, um leigo, um branco, pra eles aquilo ali vai ser uma macumba. Na visão deles, eles denominam macumba... eles não sabem se expressar. Na verdade, eles queriam falar, “toque um ritmo candomblecistas, um ritmo de candomblé”. Então, já começa o preconceito daí, né cara? Um preconceito com o tambor, né? Existe um preconceito com o tambor.

Existe você chegar numa banda e as pessoas falam: “toque baixo”. A guitarra está alta pra caralho, tudo alto, mas a percussão é que tá alta. Eu digo: “eu vou abaixar onde, se não tem nenhum lugar aqui pra eu abaixar? Baixem aí o volume de vocês. Só eu que estou alto?”. É latente. Por isso digo que o Balé Folclórico foi um dos trabalhos que deu valor a percussão, à música afro.

Na banda Motumbá, fiz parte por 6 anos. Um certo dia, o cantor da banda olhou pra percussão e disse: “essa percussão está uma merda”... não importa o grau das pessoas, quando as pessoas estão insatisfeito, o primeiro a ser limado é a percussão, o primeiro a se dizer que está errado e está sujando é a percussão, isso é fato. Fiquei sentido pelos meus colegas, mas eu falei pra ele que jamais iria aceitar isso, até porque ele é cria do Candéal que nem eu, pra onde Brown me levou.

Eu: - Então, pra você não houve melhora em momento algum?

Quem deu visibilidade a percussão, começa com Neguinho do Samba, nosso grande maestro. Ai depois veio com Brown. E [de lá pra cá] o que é que mudou? Com Neguinho do Samba, ganhou o mundo, com Carlinhos, ganhou o respeito. A gente ganhou o respeito. Carlinhos foi quem abraçou essa coisa do respeito com a percussão. Ele sempre falava: “Cara, percussionista, tem que ter seu lugar e se respeitar aonde chegar. Não por que você é percussionista que você é bruto, que não sabe conversar, que não sabe se portar, chegar nos lugares, não. Você é percussionistas, você vem da favela, sim. Vem da dificuldade, da sobrevivência, né?”. Ele ensinou a se portar, a ter voz ativa. Com Carlinhos, teve esse momento, teve sim.

Eu: - Ricardo, e como flui a sua música em relação à corporalidade e espiritualidade?

De novo vem aquela questão do batoque, né? Porque, você tocar é visceral. Percussão não é só técnica. Você não vai tocar timbal, um surdo com técnica. Então, vem toda uma questão visceral, de força. O meu corpo, como se comporta com a percussão e sempre se comportou, é... percussão, pra mim é corpo também. Tambor é corpo, é ligado com o corpo. Não existe percussão sem corpo. Pra mim, não existe. Percussão é corpo, é movimento. Tem que dançar, tem que bailar. Pra você tocar na timbalada, você tem que dançar. Quando você ver um músico que tocou na timbalada, pode ter certeza que no palco ele dá show de versatilidade com o corpo, porque, isso Carlinho preza. No SENAC dava aula de corpo, era Mestre King quem dava aula de corpo: tocar percussão e dançar. Ele dizia: “você têm que bailar. É braço, é movimento, é tambor”.

Assim, quando você pega um tambor pra tocar, se entra em um estado de transe. Porque você fica buscando no seu inconsciente e no seu consciente as frases, os toques. Quando você toca o instrumento, você está em estado de transe. Você viaja. Quando você está tocando num terreiro, numa festa de orixá, na saída de Yaô, dura a noite toda, são seis cantigas pra cada orixá. As pessoas passam a noite toda tocando. Aquele estado de transe é latente. No palco, já fui fazer show [doente] com dengue, e quando comecei a tocar não sentia nada, uma hora e meia de show. Como não dizer que entrei num estado de transe? Mas isso depende do tipo de música que você está tocando. O corpo vibra pela sintonia. O chorinho é outra sintonia, quando você toca música instrumental, é outra sintonia.

**Dedê (Deise) Fatuma**

Marquinhos, hoje a gente já tem um outro olhar voltado pro termo batuque, batuqueira. Eu nunca abri mão de falar, de ser batuqueira: eu sou batuqueira, eu faço batuque, eu transmito o som. Pra mim, não tem diferença. A questão é que falar sobre musicista, profissional, tem uma certa higienização, uma assepsia voltada pro quadrado do que é ser musicista, ou músico. Não sei se tem um olhar meio erudito. Quando a gente fala de batuque, de tambor, de batuqueira, tem algo mais numa perspectiva ancestral, espiritual. E já que a gente toca tambor, eu estava pegando pra ver, batuque tem uma relação com a religião. Com a religião de bantus, da Guiné Bissau... Então, batuque, batuqueiro na perspectiva da religião ancestral...

Eu prefiro me intitular como batuqueira. Batuqueira quando penso naquelas senhoras que vão levando a bacia de roupas na cabeça, que vai fazendo o som ali, entre os dedos. Daquela senhora negra que vai levando o mingal na cabeça, numa bacia, que também vai ali cantando e tocando, sabe? Pra quem toca percussão, batuqueiro, tem muito a ver com a vivência. Uma vivência de um corpo, como diz Conceição Evaristo, que não é um corpo lido, é um corpo vivido. Então, quando você percebe outros percussionistas homens e percussionistas mulheres, batuqueiros e batuqueiras, você percebe que tem algo ali por detrás. São muitas vezes meninos e meninas que não conseguiram por conta de uma estrutura patriarcal, racial, galgar dentro da academia, pra se dizer que é um músico, ou musicista, mas são meninos e meninas que tocam percussão, batuqueiros, que sustentam suas famílias.

Eu: - Como é ser mulher neste ambiente?

Pra nós, mulheres, percussionistas negras, a desigualdade vem de forma dupla. Porque, primeiro você vai ser questionada por estar exercendo, na visão deles, um espaço que é de meninos. Os homens tocando bem ou mal, eles não vão ser questionados. O técnico de som vai estar bem atencioso, cuidadoso. Mas quando são as mulheres assumindo aquele espaço, que foi majoritariamente desenvolvido, mas não só dos homens, quando as mulheres começam a adentrar nessa cena, de forma tímida ou não, arrobando a porta, o tempo todo a gente é questionada. Então ali tem uma perspectiva atravessada nos marcadores de gênero e racial. Porque de classe, nem tanto, porque você esta numa cena... né?

Eu: - Como, os aspectos sobrenaturais espiritual-ancestral aparece em seu fazer?

Marquinhos, eu sinto de uma forma extremamente transcendental. É uma conexão com sua ancestralidade e você consegue transcender. Porque, no campo do tambor, da nossa arte, ela é indissociável da nossa ancestralidade. Você tem que deixar atrás da porta a vaidade, o ego, o egoísmo, a individualidade, porque nossa espiritualidade é numa perspectiva coletiva. Eu

lembro uma vez que eu subi pra tocar em um desses palco, toda vaidosa; errei o show quase todo. Verdade! E ai foi a música dizendo pra mim, foi a arte dizendo pra mim, foi o tambor dizendo pra mim: “viu? Você tem que tocar com seu coração, não é com a individualidade, não é com a vaidade, não é com seu ego. Isso daí você deixa atrás da porta. Aqui, você está servindo ao tambor, você está servindo ao coro”. Então, ali você faz a diferença. Ali você consegue se conectar com a criança negra, com outras mulheres negras. Então tem uma relação afetiva e política ali.

E outra coisa. Você tá ali tocando, você ta dando uma resposta pra uma galera que tá ali trabalhando e sentido uma saúde mental de forma cuidadosa. Porque você tá tocando, tá fazendo com que as pessoas se relacionem, fortaleçam vínculos sociais, né? Você tá fazendo com que as pessoas saiam de determinados espaços, de trabalho, de stress, pra tá se divertindo. Então, a música tem esse papel.

### **Jaime Nascimento**

O termo Batuqueiro ele pode ser visto de várias formas. Ele pode ser visto de forma pejorativa, como também pode ser visto como todo aquele que faz batuque, que toca instrumento de percussão, por exemplo, ele faz batuque. mas, há também um outro sentido da palavra batuque, que ele faz referencia a um ritmo específico. Eu considero que a palavra batuque... todo percussionista é batuqueiro. Todos nós somos batuqueiros. Tem um termo pejorativo, a nomenclatura, de ter a visão que o termo batuqueiro é menor que se eu me intitular percussionista. Tem essa coisa, né? Se criou esse estigma e que a gente não pode... Como é que a gente pode definir isso? Baseado em quê? Quem foi que atrelou esse termo batuqueiro a algo pejorativo? Ficam essas questões que eu até hoje não sei responder. E que é difícil a gente até não dar importância a isso, não conversar sobre isso. Isso é uma coisa que tem que ser discutida. Por quê que a gente não pode ser batuqueiro? Por que a gente tem que se intitular percussionista, pra ter valor?

Mas eu me considero um batuqueiro, sim. E o que é que difere? Talvez batuqueiro seja aquela pessoa descompromissada com o que esteja fazendo? Não sei também. É uma questão que a gente pode levantar. Mas, eu considero que eu me tornei profissional, a partir do momento em que eu defini que eu ia ter a função de tocar percussão como forma de subsistir, como forma de subsistência, de ter uma renda de sobrevivência, desde o capital que é gerado pelo fato de eu estar prestando serviços de percussionista numa instituição, ou até pra mim mesmo como autônomo, ou em alguma banda, ou orquestra. Nesse sentido. Foi ai que eu virei profissional. Mas, eu sempre levei muito a sério, a questão de estudar os ritmos, a história de cada ritmo.

Minha pesquisa sempre foi intensa; tanto a pesquisa de ritmos quanto a pesquisa, vamos de dizer, mais teórica. O termo [teórica] não é nem esse, mas vamos assim chamar.

Eu: - E nesse contexto profissional, há preconceitos com a percussão?

Há preconceito sim, Marquinhos, inclusive no âmbito de divisão salarial, em questão de recebimento, na parte do dinheiro. O percussionista sempre recebe menos e porque é batuqueiro. Isso existe e é forte, até os dias de hoje, não é só antigamente não. A gente achou que já tinha vencido e era uma discussão que a gente tinha muito na Rumpillez. Na época da Rumpillez, Letieres levantava muito essa questão e foi quem abriu a cabeça da gente pra muita coisa. Mas, mesmo assim... Poxa, eu saí da Rumpillez achando que saí mais politizado em relação a isso, mas a primeira discussão que eu vi mais forte a respeito disso foi lá. Essa questão do percussionista se valorizar, se posicionar, foi a partir da Rumpilezz. Eu achei que isso ia mudar, mas não mudou não. Os grandes medalhões da música ainda pensam dessa forma. No cenário baiano, não digo nem no cenário nacional.

Até que você mostre o valor, que você mostre pra que veio, é difícil que a pessoa compreenda e ache que você merece ganhar igual ou mais que qualquer outro. As vezes eu fico querendo lutar, mas a gente se ver muitas vezes cercado e coagido. Eu me vejo muitas coagido como num sistema escravagista, ainda. Eu me vejo, eu me sinto ainda como um escravo. Ainda nos dias de hoje, eu me sinto numa situação de escravo. Eu digo: “rapaz, ainda sou um escravo. Ainda estou vivendo no tempo da escravidão”. Tendo que muitas vezes me sentir calado, sabe? Me calar a algumas coisas... nesse momento eu não me dou o direito de gritar, de dizer o que estou pensando, o que eu estou sentindo. Sabe isso, Marquinhos? E ainda é aquela coisa: “porra, vou ter que engolir essa à seco”! E o pior, é que as vezes, muita gente ao seu redor que não tem informação suficiente, não briga pelos direitos, não cola com você pra lhe defender, sabe? Reclama porque você brigou e diz: “Esse cara é problemático, essa cara vem pra cá só pra criar problema”. Isso ainda vivencio muito, Marquinhos, até hoje. De gritar sozinho, de viver certas situações sozinho. “É macuxi muita onda”. Muita onda mesmo.

Ao mesmo tempo que eu sei que os amigos poderiam estar colando, discutindo e brigando também, eu compreendo as vezes a situação, que é a forma como muitos foram criados no meio, achando que realmente tá certo, sabe? Ai você: “porra... eu não posso nem peitar o colega aqui, e achar que o colega está errado”. Isso foi incrustrado na mente de alguns colegas há quantos anos? E a galera, pra abrir a cabeça a respeito do tema, é difícil. E ai você fica de pés e mãos atadas, sem saber o que fazer. Ai tem aquele ditado: prego que muito aparece, o que é que acontece? Toma martelada. Então ai, você é obrigado a se calar. Ou então você não trabalha, né?

Eu: - Jaime, e em relação à sua prática: como a esfera sobrenatural perpassa sua música?

Eu sinto que há momentos, quando a gente tá tocando, que há uma transcendência. Há um rompimento ali que eu sinto isso. Inclusive eu tenho um fato curioso em relação a isso, quando eu conto eu me arrepio. Foi quando eu toquei com a Rumpillezz e Gilberto Gil no SESC Pompeia em São Paulo. Foram quatro espetáculos. Marquinhos, rolou uma onda, uma atmosfera tão forte, que eu não sabia explicar o que estava se passando comigo naquele momento. Começou a rolar uma dormência em mim, no corpo todo, ao ponto de que meu braço deu sinal de que ia parar de tocar em plena música. O show rolou. Uma força dizendo pra mim: “pare um pouco, relaxe um pouco”, e eu dizendo, “eu não posso parar, eu não posso parar”. Foi uma onda espiritual muito forte, que eu não sei explicar como é que foi aquilo tudo ali naquele dia. Eu não estava em mim não, eu não estava sozinho não.

### **Daniela Pena**

Eu: - Dani, como te chega os termos batuqueira/o e músico profissional?

No meio musical profissional, quando alguém chama um percussionista de batuqueiro é que ele tá querendo jogar pra baixo esse músico: “ah, o cara é batuqueiro”. E que pra mim, na verdade... (risos) há batuqueiros incríveis, não é? Não deveria ser. Mas, como é usado no meio profissional, eu acho que é pejorativo sim.

Agora, pra mim, [batucar] deixar de ser uma brincadeira e passar a ser profissional, principalmente por eu ser mulher, eu levei a sério. Eu não queria dar ousadia pra nenhum músico me colocar pra baixo. No início eu tinha preocupação com volume, tirar som pra tocar. No início, isso era importante porque existia uma fala de que mulher era tipo “tapa de farofa”<sup>115</sup>. Então, o quanto que você colocava ali de volume pra tirar o som do instrumento, naquele momento, era importante pra gente se estabelecer enquanto percussionista, entendeu? Hoje em dia já não tenho mais essa preocupação. O volume do meu instrumento sou eu quem digo como tocar. Eu tenho muito mais tranquilidade em relação a isso. Antes a gente tinha que provar que o que falavam que mulher não tirava som, não era verdade. Há muitos percussionistas em Salvador preparados para música de carnaval, e acaba sobrando espaços para atuação em outros

---

<sup>115</sup> “Tapa de farofa” é uma expressão usada entre músicos/cistas percussionistas, quando uma pessoa tem dificuldades em desenvolver uma técnica de execução necessária à uma qualidade sonora específica. A ideia de “farofa” remete a algo espalhado, frouxo e não consistente: equilavelente a uma sonoridade “amadora”.

gêneros. A minha relação com a música é muito de prazer. Eu não tenho a característica de ser uma pessoa que estuda horas, que se dedica a horas, em prol de velocidade. Esse recurso é massa. Eu espero um dia poder fazer isso.

Eu: - E você, uma vez que veio da dança; como o elemento corpo chega em sua música?

Eu acho que é um diferencial quando você tem a capacidade de sentir a música com o seu corpo, com a sua presença, pra você tocar. A vezes eu vejo assim, o músico muito mental. O músico mental ele não me emociona. Ele pode ser incrível, ter estudado pra caramba, mas pra mim, eu preciso ver essa conexão com o corpo da pessoa.

Nas minha aulas de percussão, eu sempre faço primeiro uma parte rítmica com o corpo para que a pessoa entenda qual é a pulsação, onde está, onde é o chão. Eu parto sempre desse lugar. Porque, as vezes, a gente precisa tanto da mente num processo de criação, que a gente não ouve o corpo. E eu queria o inverso, porque eu acredito na potencia do corpo, o corpo como uma... Muitas vezes, eu estudando com Iuri, eu queria saber como o orixá dançava aquele toque, para que então eu pudesse aprende-lo.

### **Mamah Soares**

Então. Eu até fiz uma live, nesse momento de quarentena, falando sobre a diferença entre o batuqueiro, o tocador de tambor, e o músico. E ai deixei bem claro que, ninguém se sinta menor. Na verdade, tocador de tambor é aquele que tem afinidade em tocar o instrumento de rua. É o cara que toca surdo, que toca timbal, que toca repique, né? Que tem a estabilidade de tocar o instrumento e, para além de tocar , ainda dança. É o percussionista que desenvolver o conhecimento de vários instrumentos e traz a sua bagagem pra essa concepção, não é? De você tocar um pouquinho de cada. Você tem entendimento e saber sobre os instrumentos. Esse é o percussionista, é o cara que se prepara. Depois disso, de conhecer os instrumentos, o cara passa a conhecer a concepção da música, de tocar com orquestra, de tocar com coral, de tocar com o piano, com um instrumento sensível, com uma marimba, xilofone. Ele acaba entendendo isso a partir de alturas, de dinâmica... e geralmente, acontece isso através de músicos, de vivência, né?

No meu caso mesmo, quando eu comecei, eu comecei nessa concepção de batuque, então eu tinha muita altura [volume] na mão, eu não tinha dinâmica. Eu só tinha altura [volume], então, os músicos mais velhos falavam comigo: “toque baixo. Cê tem que ter educação musical”. E ai, aquilo ali, eu ficava muito chateado. Mas depois, eu fui crescendo e aprendendo a saber que isso... eu aprendi muito, depois de conhecer isso, que eu não precisei ir na Escola

de Música, pra saber que existe o *piano*, baixo, alto, as coisas da regra da música. E, então esse momento aí, do conhecimento das, da música mesmo, né? Porque, assim, não é que quando você inicia e toca tambor não é música; é música também. Mas só que é outro comprometimento. É um comprometimento, digamos, mais rítmico. Então, quando você envolve a parte rítmica com a parte mais harmônica, isso muda muito, a concepção é outra. Você tem que ouvir todos os instrumentos que tá colando ali, mais a concepção do seu.

Eu: - Mamah, você acha que no ambiente profissional há algum tipo de discriminação com o percussionista? Você já presenciou algo desse tipo?

Então, já aconteceu sim. Aqui em Salvador, hoje tem diminuído mais a questão do preconceito com os percussionistas. Mas antes, era muito mais presente essas coisas. Era humilhante. E a gente sabe que dentro de Salvador a percussão é uma coisa muito importante e que levou o nome da música para vários lugares do País, através da percussão. Não foi através de instrumento harmônico, foi de instrumento percussivo. E nós temos o dom de mesclar, de fundir ritmos através de várias influências que a gente escuta. Então, quando a gente descobriu mesmo que tava na frente, a gente começou a se defender.

Na década de 80 teve uma revolução muito grande e que ajudou muito: foi Tony Mola, Carlinhos Brown, Valtinho do Chiclete (com Banana), Bastola, entendeu? Essa galera toda reivindicou sobre esses direitos do músico percussionistas não receberem diferentes que os músicos de harmonia. Foram eles que nos ajudaram. O que nós somos hoje, agradece a essa galera que reivindicou. Fizeram mesmo uma reunião, fizeram uma greve com os artistas de axé e falaram: “ó, a partir de hoje, a gente vai querer ser igual”. E a partir daí, dificilmente você vê uma banda em que o percussionista ganhe diferente. Mas, um tempo atrás, mesmo tendo essa diferença de receber igual, eles ficaram muito chateados com isso e continuaram tratando mal. Até que os músicos percussionistas entenderam e começaram a ir pra universidade, aprender a música escrita. Estando na universidade começou a buscar também, né? Conhecer os rudimentos, conhecer a música escrita, um pouco, e daí foi-se tomando um rumo diferente.

Ai hoje eles são obrigados a entender e respeitar, idolatrar o músico percussionista, porque, para além disso, a galera começou a entender os rudimentos e começou a entender a harmonia. Eu tenho diversos amigos percussionistas, como você, Marquinhos, que tiveram a oportunidade de entrar na universidade. Por exemplo, em 2007 eu fiz um curso de extensão, na ufba, com José Coelho, pra aprender um pouco da teoria musical e tá mais por dentro das coisas, justamente por isso. Tanto eu quanto outros também, pra que a gente tenha espaço também, né? E hoje, se tem isso, é muito pouco. E a ideia desse live que fiz foi pra incentivar essa galera que

tá chegando agora a sair dessa coisa de batuqueiro, dessa coisa do músico de ‘só batuque’, do tocador de tambor. Porque, eles são muito mais do que eles imaginam, só que precisam passar por esse entendimento. Eu quis dizer também assim, que por mais que eles toquem tambor, que seja música de tambor, mas tem uma grande importância também dentro da música. O que eu tava fazendo é de se qualificar, nesse sentido de ter um entendimento. Porque, a maioria desses percussionistas aqui, hoje, os mais fudas, os caras não leem e nem escrevem, os caras tocam.

Como na Rumpilezz, mesmo. São temas (composições) super complexos, super composto, e a galera toca de ouvido, entendeu? Então, isso é super grandioso pra o músico brasileiro. Então, o que é que a gente quer fortalecer, o que a gente precisa fortalecer, é de que tem um timbal, mas tem também um instrumento de baqueta, saber como pega na baqueta, qual é a técnica, pra que você tenha uma evolução melhor musicalmente. Pra gente que tá na música a gente sabe que, por exemplo, quando você pega na baqueta de uma forma, tecnicamente, você ganha de várias formas, não é? Você ganha um som melhor, são várias coisas. Você cansa menos... A cultura da gente aqui é de trio elétrico, então, o cara que pega na baqueta de uma forma, que eu já vi várias vezes, com a mão torta e tal, ele não toca oito horas de relógio. Ele não consegue, o cara não consegue. Dói, machuca seu antebraço, seu braço fica duro. Então assim, tocando com técnica, você se cansa menos, toca bonito, que é bonito ver o cara tocando com a técnica e se cansa menos, porque tudo fica em função da percussão. O cantor quando quer se descansar, ele fala “segura a percussão”. Então, a gente tem que ter esse macete, sacou? Que vem da rua, mas também dessa concepção que tô te falando, do estudo, da escola, dos rudimentos, etc.

Mas hoje, eu acredito que mudou. Claro que ainda existe, não só pelos músicos mas também pelos empresários, que sempre agiram com tratamento de escravidão, sacou? Da forma que paga, que acha que tá pagando, de meter medo quando você tá numa gig (banda) tocando, viajando muito e tem shows. Então, eles começam a tratar os músicos como qualquer coisa, como empregado. Então hoje, a galera bate mesmo, a gente bate mesmo de frente e diz. Então hoje, claro que ainda tem coisa que tem que ser ajustada, no respeito, que a gente merece muito mais. Porque, se você chegar lá fora, como um músico de tambor, o tratamento é outro. Todo mundo gosta de você, todo mundo respeita. Quando chega aqui, você acaba vendo uma diferença. Você diz: Oxe? Lá você é querido pra caramba e aqui a galera te trata assim?

Aqui em Salvador ainda tem essa, tem pouco, mas tem, saca? Essa coisa de respeito ao lance da classe percussiva. Só que, graças a Deus, eles estão sendo obrigados a entender mesmo que a galera começou a se posicionar de forma diferente, e que tem mesmo a bala na agulha, não é? Eu fico feliz, velho, a cada dia. Eu fico feliz por você estar na faculdade, eu fico feliz

por Binho ter chegado lá, Marcelinho, Iuri Passos, que cheguei a tocar num trabalho com ele, que exigiu leitura e a minha era fraca, e ele me ajudou pra caramba.

Eu: - Mama, e quanto ao seu som: de que modo o corpo e a espiritualidade aparecem nessa construção sonora?

Engraçado você tá falando isso. Eu me lembro que uma vez, [Wesley] Rangel, ainda em vida, um dos grandes produtores da WR, eu fui e ele disse: “Ô rapaz, mexe esse corpo aí. Percussionista que não dança não tem swingue”. Eu falei pra ele, eu discordo. O swingue tá aqui dentro de mim, a pulsação vem dentro de mim. Eu não preciso dançar, só se vim de mim, do meu corpo, de dentro de mim e pedir pra eu dançar é massa. Eu acredito que se você entender o andamento, você bate o pé no chão. Então, essa coisa da dança é individualmente, cada pessoa sente de um jeito. Por exemplo, Se eu tocar com Elber Mario, Elber só toca dançando e isso me instiga a dançar também. Você mete dança o show todo.

Eu acredito que, quando você tá com tudo dentro de você, tudo o que você vai fazer tá tudo ali no HD, tudo certinho, tem nada a ver com dança não, velho. Até porque você sabe que existe um metrônomo que guia a gente. Então a dança ela está em outro lugar. Está presente também, mas está em outro lugar.

Comentei com um amigo, certa vez, que quando estou tocando eu não vejo nada, é como se eu estivesse em outro lugar, eu saio de mim, sabe? Eu só me concentro porque tem os arranjos e a gente precisa sincronizar, mas muitas vezes eu saio do meu corpo e transcendo mesmo. É uma parada transcendental e espiritual, principalmente pra quem toca tambor. Quem toca tambor tem esse dom de se conectar com os deuses mesmo. E tem muitas pessoas que não acreditam. Eu já conversei com várias pessoas falando: “rapaz, eu não sinto meu corpo não”. E tem várias que eles vêm me falar que sentem a mesma coisa. Tem outras que dizem, “rapaz, eu não sinto isso não”. É muito pessoal, mas essas pessoas que veio e que tem essa herança familiar, que veio do terreiro, que tem família, se conecta e é mais enraizado.

### **Alana Gabriela**

Eu: - Alana, como te chega o termo *Batuqueira*? Você acha que há preconceito em seu uso no meio musical de salvador?

Eu não gosto de ser chamada assim. Eu não gosto. Às vezes a pessoa vem e fala assim: “faz um batuque aí”. Porque essa pessoa entende por batuque o que eu venho estudando há tanto tempo. Nossa trajetória, ser considerada de batuque... eu acho que batuque qualquer pessoa faz, qualquer pessoa pode fazer. Ainda mais nascida na Bahia, em Salvador, você está

acostumado a ouvir e consegue reproduzir. Uma criança qualquer faz um batuque. E faz direito, faz bem. Mas, eu acho que um músico ele estuda pra fazer aquilo [música]. Estuda. Às vezes tem gente que gosta de ser considerada batuqueiro e tem gente que não: é conceito. Eu acho que é o conceito que cada um tem.

Carlinhos Brown foi no Jô [com um timbal] e Jô disse: “Faz um batuque, uma “zuada aí”. Daí, Brown largou o timbal no chão: “ó a zuada aí”. Ele entende que o que ele faz não é batuque, porque ele estudou pra fazer aquilo. Ele fez uma pesquisa, ele se aprofundou, sabe? Mas, tem percussionista que se chama de batuqueiro, ai depende da cabeça de cada um, não é?

Comigo já aconteceu assim. Foi convidada por um amigo para tocar no carnaval. A gente ensaiou duas vezes, e o cara [produtor] no meio do processo disse que iria baixar nosso cachê porque... sei lá. Falei, não! Não vou ficar nesse projeto recebendo menos que as pessoas aqui. Eu não aceito isso. Acabou que eu ensaiei e não fiz o carnaval com eles. Porque, eu não ia me submeter àquela situação, não é? Falei: não vou fazer, não vou fazer e não fiz. Eles acham que têm o poder sobre a gente, e eu não deixo ninguém fazer isso comigo, não. Não deixo!

Eu: - E em relação ao fato de você ser mulher percussionista: muda alguma coisa? E como a esfera sobrenatural-ancestral dialoga com seu som?

Desde o início sempre foi isso, não é? Sempre fui rodeada por meninos. Eu lembro de quando eu cheguei no Quabales, a primeira vez que cheguei, os meninos começaram a rir. Chegou eu e minhas três primas. Lá, só tinha a gente de menina naquele grupo, mas desde sempre a gente aprendeu a ignorar e eles foram aceitando a gente também. Eu me vejo num ambiente onde sou minoria, só que sempre respeitada. Nunca tive nenhuma desavença, nenhum problema com nenhum, porque sempre há esse respeito, não é, em todos os trabalhos. Ter meninas pra me inspirar – eu conheci Ratinha tem uns 2 anos e tem meninas que vão se inspirar em mim... eu recebo mensagens de meninas: “ah, eu vi você tocando...”, isso é bem massa, isso é bem interessante. E hoje, a gente tá tendo mais espaço, tá tendo mais credibilidade.

Eu tenho uma ligação muito forte com o tambor. O tambor pra mim é uma entidade. Quando chego ali, eu tenho que mostrar o que eu sinto, tocando. Quando eu era criança, eu já frequentei candomblé com minha avó. Tem algumas coisas que ficam na memória, eu não sei como, mas as coisas fixam. Mas, eu acho que não tem nada ligado não. É uma coisa minha com o tambor mesmo, de respeito assim. Até porque não tenho religião, né? Mas, é uma coisa que eleva a gente e eu consigo expressar minha energia tocando tambor. Se você está triste, toca um tambor e fica de boa. Gasta sua energia e vai pra outro lugar. É incrível.

## Lucas de Gal

Eu acho que o termo batuqueiro, ele rotulou mais o percussionista pelo viés ideológico da gestão que tivemos em nossa carreira. Ou seja, a maioria no seu contexto, que vem de regiões muito pobres, do gueto, da favela, do interior, não tiveram os ensinamentos que talvez outras categorias musicais tiveram. Então por isso que as vezes caracteriza, o percussionista como batuqueiro pela questão social dele. As vezes pela falta de gestão, entendeu? Eu consigo sair desse pensamento de batuqueiro, que a galera usa de forma pejorativa, a partir do princípio que eu entendi que, pra ser um músico profissional, eu precisava ter gestão. Não só gestão financeira, como gestão profissional, gestão de conduta - dentro do processo da vivencia musical, e investimento, que de certa forma requer certos sacrifícios.

O que me ajudou muito muito foi o pensamento de saber gerir. Porque, é uma coisa que eu nunca tive de ninguém. Eu entendo que a visão de ser um batuqueiro ou um músico profissional tá dentro da visão mais social e econômica do que do próprio músico caracterizado.

Mas também existe aquela visão do batuqueiro – como no interior a gente fala, né, do cara que é agricultor e nas oras vagas vai tocar o seu tambor e é chamado de batuqueiro. Mas ai é uma forma pejorativa de uma situação totalmente diferente daquela que você está querendo abordar, não é? É minha opinião; eu acho que é mais uma questão sócio cultural do nosso País, entendeu? Eu tenho certeza também se eu não tivesse meu raciocínio e minhas oportunidades de conhecer pessoas que me orientaram: “olha, estude, se quiser ser um profissional gabaritado”. Eu acho que isso determina melhor um músico profissional, não é?

Eu: - Lucas, você acredita que há preconceitos em relação à figura do músico percussionista no ambiente profissional?

Isso já existia desde o interior. Certa vez eu cheguei de Salvador com duas argolas na orelha, ai um produtor e cantor de uma banda de lá quando me viu falou: “Poxa, velho, todo percussionista é comparado a um macaco adestrado, né? Vai pra Salvador e volta parecendo um carro alegórico, cheio de fantasia, de roupa, de brinco. Pra que isso?” Passando um tempo, ele me convidou pra tocar na banda dele eu me recusei. Ele falou: “Tá tirando onda é? Ainda bem que percussionista é uma classe que quando a gente precisa, chama qualquer zé na esquina que chega e toca”.

Já tive amigos do cenário de Salvador que já disseram, “percussionista não é músico. Percussionista não participa de reunião da banda.” É notório, sabe, que ainda existe uma relação

do preconceito muito grande. Porque eu acredito que também tem uma ligação de como surgiu o músico percussionista e como surgiu as outras categorias, sabe? Então eles tratam a gente com outro olhar, mesmo. De preconceito. Hoje nós já vencemos muitos tabus, já quebramos muitos tabus, a geração é outra. Mas, ainda vejo um certo preconceito, um certo olhar diferenciado das outras categorias.

Eu: - Lucas, duas coisas. Como lhe chega a maior presença de mulheres tocando percussão? E quanto à esfera espiritual e corporal: como elas atravessam seu som?

Eu vejo de uma forma muito positiva e as mulheres precisam ganhar esse espaço. As mulheres estão aí. O mundo não é pequeno, o universo não é pequeno. A gente tem que deixar esse machismo de lado, deixar essa visão fechada de que o percussionista bom ou a mucisista boa é aquela que tem a tapa [o toque] forte. E às vezes isso é opção. Essa mitologia, graças a Deus, está sendo superada. Pois antigamente era horrível. Quando você tem uma mulher tocando do seu lado, lhe dá uma naturalidade, uma leveza do ambiente.

Em relação à espiritualidade, depende do artista/trabalho. Eu sinto mais com outros artistas do seguimento alternativo: se o Mateus [Aleluia], Orquestra Afro-Sinfônica, do que com os artistas do mercado. Não sinto muito essa ligação com a espiritualidade não. É entretenimento. É subir, colocar o chip, depois, terminar o show, você troca o chip de novo e volta pra realidade (risos).

Eu consigo perceber mais minha espiritualidade aflorar quando eu estou tocando pra dança. A dança lhe dá muita criatividade do intuitivo, da vivência, da inspiração, da religiosidade. Tocar pra dança me faz dançar. [E] pra tocar esse tipo de *axé music*, não tem como você tocar parado. Tem que ter essa interação do corpo, da dança e eu não consigo tocar sem dançar.

### **Nanny Santos**

Essa nomeação batuqueiro, que já me ocorreu, eu enxergo de duas maneiras. Primeiro, se minha mãe me chama de batuqueira, eu sei que ela não está me chamando de forma pejorativa. Mas, se é uma pessoa que eu sei que ela é capaz de chamar uma percussionista de Gilberto Gil de músico, e quando ela me ver tocando percussão em qualquer lugar, no chão ou em cima de um palco, ela me chama de batuqueira, eu sei que ela está me chamando de forma pejorativa. Eu sei que ela está tentando me colocar lá em baixo. Porque ela sabe o que é um músico, um percussionista, porque ela foi capaz de chamar uma outra pessoa que faz a mesma

coisa que eu. Mas, porque toca com um puta músico, como Gilberto Gil, ela chama de músico, de percussionista e não de batuqueiro.

Eu: - Nany, você acha que há no ambiente musical profissional um regime hierárquico entre os instrumentos? A percussão é menos valorizada? E quanto ao fato de você ser uma mulher tocando?

É muito real. Inclusive, num ultimo trabalho que fiz, isso ficou muito claro e evidente, com o cachê que estavam oferecendo. E por ter ficado tão na cara, os percussionistas e os demais músicos reclamaram, pois o cantor estava ganhando um valor exorbitante. Neste caso, todos os músicos estavam ganhando igual, mas a gente sabe que tem os degraus ai né? Percussionista ganha um valor, baixista e guitarrista outro, assim... tem os degraus. E no Cortejo [Afro] é exatamente dessa forma: percussionista ganha um valor, músico de harmonia ganha outro e cantor ganha outro. Pois é, bote fé. E isso é evidente, parece que virou uma coisa cultural. Dizem: “isso é da nossa cultura. Qualquer lugar que você for tocar é assim, aceite.” “Se você não fizer vem outro e faz”, sabe?

Na minha vivencia dentro da música, do que mais sofri foi do machismo e do racismo. Pra vocês homens, isso também é uma barra, é foda, que acompanha o racismo. Mas pra mulher, preta, percussionista, é foda... muito mais foda que pra mulher branca, percussionista, sabe? é muito mais de boa. E ai entra outra questão ai, que não só de cachê. Questões de vestes e de estética entram ai. A estética entra muito nisso ai!

Eu: - De que modo o elemento corporal integral e a espiritualidade aparecem no seu som?

Quando eu tô tocando, tem uma entidade que não me deixa ficar parada não. Posso estar triste como for, passa cinco minutos, daqui a pouco estou parecendo uma louca em cima do palco. Sempre foi uma coisa que me acompanhou, não existe ficar parada. Inclusive me dá agonia quem toca super parado. O corpo fala também, não é? O corpo é movimento.

Sobre a espiritualidade, isso varia de show pra show. Tem repertório que não contribui muito pra que entre nesse universo. Diferente de quando eu toco com Nara [Couto], que tem um repertório massa, que traz isso no toque, traz isso na letra. Assim como no Cortejo, quando as músicas que tem essa ancestralidade, da dança, que você pode se balançar de uma forma que te lembra isso. Isso vai muito de repertório pra repertório.

### **Tedy Santana**

Quando eu era pequeno, eu Batuquei muito nas panelas de minha Mãe. Eu batuquei muito em tudo o que estava ao meu redor. Então, batuque, naquele momento, significava algo

muito especial, sabe? E sempre significou e sempre vai significar, porque, assim, a maioria das histórias de amigos bateristas, percussionistas, de músicos que estão relacionados a essa questão percussiva, muitos dizem a mesma história: “pô, eu comecei batucando nas panelas e baldes do quintal.” Então, assim, o batuque foi uma coisa que sempre soou bem aos meus ouvidos. Claro que depende da forma que isso é entregue pra você, sabe? Como quem está falando, sabe? É mais do jeito que é falado, é mais do jeito que é traduzido do que a própria palavra. A palavra é linda, é maravilhosa. Eu sempre fiz batucada e sempre vou fazer. Tem dia que a gente nem toca instrumentos, faz uma batucada ali no surdo.

Hoje, pra gente, como músico profissional, talvez a gente não aceite esse termo: “faça uma batucada aí”. Até porque, evoluímos, crescemos, as linguagens vão mudando. Eu acredito que o Batuque lá atrás, tinha um significado tão bom quanto o baterista hoje, quanto o músico hoje, como o percussionista. Eu acho que lá atrás, devia ter essa conotação bem forte. E Isso tem dois lados. Dependendo da situação em que você se encontre, ou que você esteja sendo contratado, ou dependendo da relação de contratação, claro que a gente deseja que o termo seja dado às qualidades. Sem nenhum problema também que o batuqueiro não seja um grande músico, um grande profissional. O que acontece é que a gente como músico, a gente não pode deixar que o outro diga o que é bom e o que é ruim, sabe? Eu respeito muito os batuqueiros. Não cabe a mim pesar isso, sabe? Claro, se você vai ser contratado, ali exige uma relação mais profissional, onde talvez o termo não caiba.

O Milton Nascimento, Roberto Mendes, o Gil, pode chegar pra gente: “ô menino, vamos aqui fazer um batuque? E aí? Eu jamais eu vou dizer que não vou fazer um batuque. Eu vou dizer: “quando vocês quiserem”. Mas, tudo é a questão como se fala, Como isso chega até você, sabe? Porque também, cabe a nós a preservar esse nome, porque, se alguém, fala que você é batuqueiro e você: pô, não gosto de ser chamado de batuqueiro. Aí, tipo assim, a gente pega esse nome Batuque, Batuqueiro e vai distanciando muito mais da gente. E isso tem que tá próximo, tem que tá perto. Mas, eu acho que tudo é uma questão como se fala, sabe? Mas é claro, no âmbito profissional, é uma palavra que não faz tão parte de nosso dia a dia, sabe?

Assim: o que é um músico e o que é um batuqueiro? Será que no sentido da palavra, o batuqueiro é aquele cara que senta, que faz um batuque, em qualquer elemento, em qualquer instrumento, em qualquer situação? Ou que faz parte de um passado muito mais atrás, assim? E o músico, hoje ele já se profissionalizou mais, teve um avanço tecnológico, já teve o avanço de youtube, de internet... Eu ainda peguei aquela época de fita k7, do VHS, e era difícil acessar essas coisas, ainda naquela época. Eu acredito que isso foi, com o passar dos anos, com o passar dos tempos esse nome foi deixado um pouco mais de lado e começamos a usar o termo Músico.

Eu acho que o que difere é o tempo que mudou, sabe? As novas situações que os músicos tiveram que se adequar. Eu acho que a mudança está mais nisso, sabe Marquinhos? Eu acho que não está na questão musical; ao mesmo tempo estando também. Mas a gente trás isso de um local muito distante da gente, não é?

Quando a gente fala de batuque, batuqueiro, a gente fala de uma coisa de muito tempo atrás. Eu acho que profissionalmente isso não caiba mais, principalmente dependendo de quem fale pra você e como fale pra você, sabe? O cara que ta tocando ali no terreiro ele é o quê? Além de ser ogã, ele é o quê? Um tocadador, um batuqueiro? A gente já volta, né? A gente que tem muitos garotos que tocam bem no terreiro e talvez não tiveram aptidão de se enquadrar no profissional. Isso hoje você ver isso acontecendo mais. Acho que por questão de Gabi, de Ivanzinho, de Luizinho de Gêge. Hoje a gente consegue ver até o inverso.

A maioria dos trabalhos que participei, nunca existiu essa coisa de ser mais valorizado que o outro. Eu tive a sorte e a felicidade de sempre trabalhar com amigos. Claro, se tem uma banda onde alguém faz um serviço a mais, por que não que ele ganhe por conta daquele serviço? Até porque se eu estiver fazendo um serviço a mais, claro que eu também quero receber. Eu acho que quando a música esteve na mão dos empresários, produtores, ela caminhou por aí. Não que isso não aconteça em outros âmbitos, hoje em dia. Mas eu acho que muito menos, pois começamos a ter mais autonomia com nossas coisas. Dependendo do artista, se você dá um não pra esse artista, ele guarda isso consigo a vida toda. Tem uns não, que não liga. Mas teve um momento em que isso acontecia muito aqui em Salvador, principalmente em relação à questão do show business das bandas, das empresas, dos empresários e atravessadores. E isso causou muitos desgastes entre os músicos, numa certa época. Eu tive muita sorte, mas o que eu quero dizer é que isso aconteceu por muitos anos, por conta das empresas, por conta dos grandes trampos.

A Bahia tem muitos músicos incríveis. A gente tá conseguindo, a gente vai conseguir, sabe? Eu acredito muito nisso. Eu acho que a gente tá conseguindo se profissionalizar mais, sabe? Em todos os sentidos. Salvador, a Bahia, tem uma coisa que muitos lugares do mundo não tinham ou não tem. Os caras aqui, os caras rebolam, dançam, sabe? Tem lugares que você vai, os caras não tem nem jeito. A gente aqui dança, velho. E se a gente não dança, a gente vê o cara ali dançando na nossa frente, arrebentando. Então, eu acho que a gente já tinha isso, embutido: a dança. Essa relação com o corpo, essa relação como o movimento, eu acho que a gente já tinha isso, sabe? E aí já vem essa flexibilidade, através do corpo, da dança, da percepção visual. A gente é muito rico nisso, cara. Quando chego ali no pelourinho... os garotos tocando pagode, as levadas da timbalada. Incrível.

Eu: - Tedy, como a esfera sobrenatural/ancestral conflui em sua música?

Eu acho que quando a gente acha que se conecta a gente não se conecta em nada. Porque a conexão não é uma coisa que você sente: : agora vou me conectar”. Não, velho, é entrega. Você pode tocar e se conectar, ou pode tocar sem se conectar. Ou pode estar conectado achando que não está conectado... toda relação que a gente passa a se entregar ao instrumento, você passa a se conectar em vários âmbitos ali. Pode ser uma conexão espiritual, pode ser uma conexão de concentração, pode ser uma conexão de felicidade, ou uma conexão de ansiedade. Pois, tem dias que a gente toca ansioso pra caramba. Mas eu acho que todos nós, a gente tem uma ancestralidade que quando a gente pega o instrumento isso transcende. E é esse respeito que a gente tem como nosso instrumento, com a nossa música e com essa relação do instrumento religioso que faz a gente se conectar muito mais, respeitando o que está acontecendo, sabe? Pois, não adianta você está conectado com seu instrumento e não está com seu amigo que tá tocando do seu lado. São várias conexões. Acredito que cada um de nós tem um pouco dessa ancestralidade embutida, sabe?

A minha relação com essa questão do candomblé, eu tinha uns 5, 3 anos de idade. Eu era garoto, e aqui, do lado de minha casa, na rua das Palmeiras, no Engenho Velho da federação, tinha um terreiro. Eu não ia lá, mas já escutava isso. Eu dormia cedo, mas as festas seguiam. Tava tudo muito perto de mim. E depois, com Luizinho de Gege, na nossa banda Kissukilas, assim como Gabi, Kainã, dentre outros. O atabaque, ele se popularizou. Eu falo por um ponto de vista de respeito. Você vê a Tabla indiana, é um instrumento religioso. Pra tocar ele, você precisa estudar 9 anos. Eu percebo que o atabaque se popularizou muito. Não que eu esteja dizendo que não tem que aprender, que não tem que tocar o instrumento, claro que sim. Tem que botá pra frente. Mas eu vi o que é a responsabilidade que é um alabê, um ogã sair com o atabaque do terreiro e colocar no palco pra tocar. Não é uma transição tão simples como a gente pensa. Pra gente que passa a entender essa relação com o comprometimento que a pessoa tem, que você passa a observar, poxa...

### **Tuta Rodrigues**

Irmão, já tem nove anos eu tocando no carnaval de Salvador, entendeu? Eu comecei a tocar com 14 anos. E tem esse preconceito. Rola sim com a galera da percussão, pô. Tipo, se o cara toca harmonia, a galera da percussão ganha menos e os caras da harmonia ganha mais, entendeu? Já sofri isso pra caramba. E tem pessoas que sofrem isso até hoje, né velho. É foda, a galera não dá valor a percussionista, entendeu? Não dá valor...é foda. E tem isso até... se o

cara toca um teclado, um baixo, uma guitarra, entendeu? Ai tem essa hierarquia ai. De uns ganhar mais e outros ganhar menos, entendeu?

Rola um racismo. Não por ser negro, mas por tocar pagode, entendeu? Tinha isso antes, hoje tá mais de boa. Hoje todo mundo bota as músicas do pagode no repertório. Mas antes era foda. As vezes, por nós sermos pagodeiros, a galera deixa a gente assim de lado. Deixava de lado. Mas só que, de um tempo pra cá, a galera passou a aceitar o pagode, entendeu? Ai ficou tudo tranquilo. Mas antes era foda. A galera antes perguntava: “você é musico de quê?”. Quando falava: do pagodão, a galera já... ficava assim, velho, com preconceito.

Eu: - Tuta, pra você, como é tocar pagodão, o groove arrastado? E como a esfera corporal e espiritual perpassam sua sonoridade?

Rapaz, pagode é diferente. Como outros ritmos também são diferentes, entendeu? Mas, pô, o pagode tem uma magia que é foda, velho. Principalmente o balanço, entendeu? Pagode é um ritmo que tem a mistura de todos os ritmos, entendeu? Porque, as convenções do pagode, se você reparar, parece que se você colocar uma convenção do axé, vai cair, se colocar uma música do axé no pagode, vai rolar. Se colocar uma música de forró no pagode, rola também. MPB também rola. Então, pagode é isso, né velho, é um ritmo pra mim especial pra caramba. Fora o prazer de tá tocando pagode, não é? As vezes tem show que vou triste e quando volto, volto com uma energia da porra.

Desde o Gera Samba, É o Tchan de antigamente, até o próprio Tchan mudou a forma, a célula de tocar, não é. É o samba de roda hoje, mas não é com a velocidade que tinha antes, entendeu? E tem o pagodão e tem o groove arrastado, entendeu? E o groove arrastado quem vinha fazendo naquela época era o Fantasmão, com Ediy City e o Psirico, né, que já vinha com essa batida ai. Na verdade, Marcio já misturava nos eletrônicos, entendeu? E já pensava no pagode já na onda do Baiana System, que é hoje na onda do Attooxxa, entendeu? Na onda do Afrocidade. E o Attooxxa hoje é isso, é o pagode com alguns eletrônicos misturando as coisas. Marcio Vitor já mostrava isso desde o DVD dele em Sampa, em 2007. Ele já misturava os eletrônicos. Mas só que o movimento veio crescendo e surgiu o Baiana System, o Attooxxa, que faz esses ritmos hoje, entendeu.

O pagode com eletrônico. [Sobre o corpo e espirito], na verdade percussão já é o balanço, não é? O corpo, tipo, balança sozinho. Então, eu acho que na música é obrigatório percussionista se balançar. Porque ali também é o ritmo, né. O seu corpo é o ritmo da batucada. Então eu acho que é obrigatório dançar na música, né. E tem vezes que você nem se balança e é o som que te balança sozinho. No meu caso, tem show que faço que parece que já fiz aquilo

mil anos atrás. Vem dos nossos ancestrais, não é? Tem isso. Música é magia, velho. Tem hora que olho assim, poxa, parece que fiz aquilo há muitos anos atrás. Tipo, na música, entendeu? A música é isso, velho. A música tem sim uma conexão espiritual.

#### 5.4 INTERPRETANDO O SILÊNCIO, DANÇANDO AS PALAVRAS

Embora nosso diálogo tenha se dado, inicialmente, por meio de um roteiro semi-estruturado, o que trazem os interlocutores e interlocutoras em seus relatos tendem à convergência da superação de margens para respostas imaginadas, cujas colocações, em suas diversidades, perpassam vias de uma experiência simbolicamente compartilhada. A negociação, enquanto fator consideravelmente caro à existência do ‘ser percussionista’ perante o ambiente musical urbano, surge nesses diálogos como elemento construtor de narrativas cujo propósito é o da disputa e legitimidade perante o ofício. Nesse sentido, conflitos conceituais são postos à mesa, onde as discordâncias, incertezas e clarividências circundam o falar e o sentir dessas pessoas quando então é trazida a problemática em torno do que é ser um ou uma musicista profissional.

Bem verdade, em todas as falas ficou evidente a compreensão comum quanto ao recorte existente entre o aprendizado inicial - influências sonoras, o *batucar* nas painelas -, e a fase posterior quando então passam a se reconhecer como profissionais. Esse reconhecimento, no primeiro momento, é observado através de uma ótica interna, de uma auto-inscrição acerca do modo como cada qual se enxerga nesse ambiente, cujas relações de poder se acirram em maior ou menor grau conforme os acordos estabelecidos. Ai, as construções narrativas perpassam a conquista não necessariamente de conhecimentos gerais ou específicos de execução instrumental, mas sim de um marco inicial, tal qual um rito de passagem, então apresentado em quase todas as vozes escutadas: o recebimento do primeiro cachê. Esse, portanto, aparece inserido no imaginário coletivo dos e das percussionistas em formação como um marcador distintivo entre esses dois estágios.

Fico pensando se de fato, seria o recebimento do primeiro cachê a chancela necessária para que uma pessoa que toca instrumentos de percussão se torne uma percussionista profissional? Como dito, este olhar inicial parte de uma perspectiva auto inscrita cuja compreensão coletiva obedece a códigos culturais espaço-temporais marcados. Tal colocação, entretanto, não cancela a visão sob a qual os olhares (e ouvidos) externos lançam e constroem acerca destas pessoas em relação ao grau de titulação que elas recebem ou venham a ser consideradas. Na verdade, no ambiente contextual ao qual esta discussão se insere, esse outro ângulo de observação oferecido pelos correlacionados exerce muitas vezes um papel fundante

para a legitimação bem como para a maior ou menor inserção desta comunidade percussiva nestas relações de troca - trabalho x cachê – no contexto da cidade de Salvador. Diante desse conflito, cabe perguntar o que vem a caracterizar um profissional da música? Ou, com relação à sua anterioridade, o que caracteriza um músico, antes mesmo deste se increver ou ser reconhecido como um(a) profissional da área?

A emergência dessa reflexão implica em retomar o estágio sonoro inicial apresentado pelos/as interlocutores/as no princípio de suas falas. Lá, enquanto espaço-tempo comum à iniciação e desenvolvimento auditivo, bem como do aprimoramento motor e cognitivo, o reconhecimento de si enquanto aprendizes se dá dentro de um quadro temporal frouxo e variável, uma vez que, estabelecida a condição do recebimento de cachê como ponte de acesso à profissionalização, a medida que balanceia o tempo de aprimoramento ou o estágio de iniciação desses instrumentistas tende a se desequilibrar conforme o quão cedo ou demorado esse cachê surja em suas trajetórias. Ou seja, aparentemente não há neste sistema um regime de formação temporal fixo então necessário à auto inscrição enquanto profissional. Talvez essa frouxidão possa ser explicada no paralelo de trajetórias apresentadas por Ricardo Cara de Rato e Alana Gabriela: onde o primeiro, nascido em terreiro, após 20 anos como aprendiz de lá, das ruas e do Balé Folclórico, apenas veio se entender profissional quando passou a receber cachês em trabalhos com Carlinhos Brown; e Alana, por sua vez, tendo iniciado nos instrumentos aos 12 anos de idade no Projeto Quabales, em menos de 2 anos de vivência pôde enfim atravessar a ponte que divide a profissional da não profissional através do recebimento de cachê.

No entremeio desta ponte, outras questões emergem de modo acentuado marcando o que talvez se delineie como o principal atravessador entre esses dois estágios inicial e profissional: o ser ou não ser *batuqueira/o*. Antes, porém, de aprofundar nessa questão, penso ser necessário trazer para o debate outras considerações sobre o estado do se tornar profissional da música. Assim, trago a reflexão de Florence Weber e Yvon Lamy (1999) quando questionam; qual o lugar da linha de fronteira que separa amadores e profissionais? Tal lugar se atrela à qualidade musical ou à finalidade dessa prática? Certamente, considerar-se amador ou profissional oscila conforme o meio pelo qual esse debate se dá. Ser amador, muitas vezes, pode estar relacionado a um estágio dito inicial ou em aprendizagem de algo em determinada área de conhecimento, ao passo em que também é possível relacionar o estágio amador àquela condição da não responsabilidade técnica demandada pelo estágio dito profissional. Já este, o profissional, tem seus atributos assentados numa seguridade pré-estabelecida por trajetória experimentada e/ou autorizada por uma instituição ou grupo social.

Ao que parece, essa regra ou lógica de raciocínio, que de certo modo tende a querer dar conta de realidades gerais, ela não necessariamente contempla o vasto campo da música, dada as suas complexas relações e construções. José Alberto Salgado (2005) vem dizer que “existe, na carreira do músico, uma particularidade importante que a distingue, em termos de preparação para o trabalho, de outras profissões organizadas com mediação de um curso superior. É que o músico prescinde do diploma ou de qualquer certificado para poder atuar, ser remunerado e ser publicamente reconhecido em seu campo de atividades” (p. 222). Isto, de certa maneira, descentraliza a homogeneidade do regime de formação e atuação conforme operam muitas áreas de conhecimento, possibilitando então a emergência orgânica do que constitui o fazer musical enquanto prática que não apenas prescinde, mas também extrapola a lógica do formar (institucionalmente) para atuar.

Embora a regulamentação da profissão de músico Lei nº 3.857/1960 - cujo documento cria a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) -, tenha tentado estabelecer aparatos de fiscalização, defesa e organização da classe – inclusive vimos no relato de Tedy Santana que, em determinado momento, ele precisou fazer a prova da OMB para poder atuar em Salvador -, é sabido que essa prescrição não deu conta de arregimentar de modo horizontal as demandas oriundas deste fazer e mais ainda das demandas próprias de cada setor estratificado da cadeia de produção e circulação musical. Perante este âmbito jurídico, um músico profissional é aquele inserido no mercado de trabalho, recebendo rendimentos em razão de sua manifestação artística para sua sobrevivência e a de seus familiares, não constituindo a música simplesmente uma atividade de lazer.

Sabemos, entretanto, que esta definição não dá conta da realidade dos acontecimentos e tão pouco é assegurado pela Ordem. A própria OMB, responsável pela salvaguarda destes princípios, recorrentemente se envolve em problemáticas judiciais devido às suas contradições perante a lei onde, de modo particular na Bahia, ela vem acumulando um histórico de casos referentes a má gestão, assim como em âmbito nacional a sua capacidade de articulação e senso de justiça vem sendo questionado e posto à prova muitas vezes através de vias jurídicas.<sup>116</sup>

Ainda em 2014 o então ministro do Tribunal Superior Federal, Teori Zavascki, julgando uma ação entre a OMB e duas cantoras, trouxe nos autos, em citação à ministra Ellen Gracie, a seguinte colocação:

---

<sup>116</sup> Ver detalhes sobre ações judiciais contra a omb em: <https://www.culturaemercado.com.br/site/omb-50-anos-de-repressao-parte-iii/>. Acessado em: 28 jul 2020.

O Plenário Virtual do Supremo Tribunal Federal reafirmou jurisprudência no sentido de que a atividade de músico é manifestação artística protegida pela garantia da liberdade de expressão, e, portanto, é incompatível com a Constituição Federal a exigência de inscrição na Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), bem como de pagamento de anuidade, para o exercício da profissão.

Nem todos os ofícios ou profissões podem ser condicionadas ao cumprimento de condições legais para o seu exercício. A regra é a liberdade. Apenas quando houver potencial lesivo na atividade é que pode ser exigida inscrição em conselho de fiscalização profissional. A atividade de músico prescinde de controle. Constitui, ademais, manifestação artística protegida pela garantia da liberdade de expressão. (STF, RE nº 414.426/SC, 2011, *apud* STF, 2014)<sup>117</sup>.

De fato, as definições apresentadas buscam dar conta de uma esfera musical profissional cuja realização prática, a de execução musical, emerge como o principal objeto em questão. Deste modo, as demais atribuições experienciadas por quem trabalha ‘com música’ porém não em shows/concertos - tais quais aquelas apresentadas pelos interlocutores e interlocutoras nessa pesquisa, como atuações na criação e produção musical bem como no ensino -, não necessariamente estão incluídas neste regimento. Bem verdade, as leis que regem a atividade de ensino musical perpassam outras esferas legais, no que tange a atuação em instituições regulamentadas pelo MEC e então regidas pela LDB (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional). Entretanto, vemos que nesse aglomerado de práticas, definições, mandos e desmandos, a observação em torno da categoria “profissional” perante o campo da música ainda é bastante problemática e demanda um cuidado de conceituação contextual localizada, não cabendo portanto assertivas homogeneizantes.

Assim, retomando os questionamentos levantados pelos autores Florence Weber e Yvon Lamy (1999) quanto à linha que divide o amador do profissional, considero para exemplo de reflexão localizada as nuances que compõem o ‘ser ou não ser’ profissional presentes nas trajetórias dos\das percussionistas interlocutoras. Diante da evidente flexibilidade contextual de autorização destas categorias (profissional e iniciante/amador), me inclino a considerar que, segundo a perspectiva da auto inscrição presente nos discursos destes/destas percussionistas, a imagem simbólica de uma fronteira que separa o amador e o profissional parece operar como a materialização de um ‘lugar’ cujo alcance está atrelado ao lado da fronteira o qual a pessoa auto inscrita tende a advogar. Uma vez que a ideia do ser amador expande o campo de escolha entre

---

<sup>117</sup> Disponível em: (<http://www.stf.jus.br/portal/cms/vernociadetalle.asp?idconteudo=269293>). Acessado em: 28 jul 2020.

a qualidade (do poder ser bom ou ruim), assim como da finalidade (ganhar dinheiro ou não), a auto inscrição do ser profissional parece não gozar dessa prerrogativa, pois esse lado da fronteira carrega em seu atraledo senso de qualidade e finalidade uma ética pessoal-coletiva cuja construção perpassa o seu reconhecimento pela sua comunidade, assim como a condição do recebimento financeiro vem como chancela deste título. Ou seja: “passei a ser profissional quando ganhei meu primeiro cachê”.

Obviamente, esse estado de ser ou de já ter se tornado, não é duro ou rígido. Cabe aí considerar todo o contexto emocional, afetivo, cujas memórias vão sendo acessadas, as histórias, a exposição dessas escrivências (EVARISTO, 2007) vão dando um tom ora mais decisivo ora mais incerto a essas narrativas. E isso, de certo modo, é aqui compreendido como um dos fatores que compõe a experiência da auto percepção de ser negro em diáspora, onde a transitoriedade das realidades no tempo-espaço vão se amalgamando a sensações, sentimentos e fundamentos então reconciliáveis. Aqui, portanto, nessa zona ontológica, se insere o debate sobre o ser batuqueiro e batuqueira, pois enquanto categoria analítica, essa classificação emerge dessas estruturas tal qual um disparador multidimensional, capaz ao mesmo tempo, de alargar, reduzir, construir ou destroçar experiências do existir.

De maneira geral, as categorias batuque e batuqueiro/batuqueira aparecem nas interlocuções como passíveis de serem compreendidas de dois modos; aquele modo afetivo e aquele violento. Ao primeiro modo, se evidencia um lugar de fala familiar comunitário, cuja recorrência desse termo perpassa as relações parentais, fraternas, bem como religiosa. Aqui, a ideia de batuque é construída desde um lugar da partilha e do aprendizado de fundamentos existenciais ancorados em experiências ancestrais, conforme trazem alguns relatos. Nesta via, o acontecimento batuque opera como uma materialização sonora não verbal, cuja responsabilidade convoca os encontros, festejos e oferendas em celebração da vida. “Na minha comunidade, fazer um batuque era uma coisa muito positiva. Não me soa negativo o batuque ou batuqueiro: “porra, que batuqueiro muito massa”, sabe? Então, dentro de mim, no meu coração, não vai ter lado pejorativo se eu falo: vou fazer um batuque ali”, diz Ratinha.

“Eu nunca abri mão de falar, de ser batuqueira: eu sou batuqueira, eu faço batuque, eu transmito o som”, trouxe Dedê Fatuma. Esse lugar de afirmação donde a categoria batuqueira é chave, traz consigo um sentimento de pertença cujas bases estão fundadas em processos ressignificatórios das identidades entrecruzadas. O fato de aqui Dedê reivindicar um lugar de assentamento desde sua posição, não implica necessariamente considerar esta narrativa e postura como algo dado ou posto, mas sim singularmente ressignificado. A saber, em sua mesma fala, Dedê traz que no início de sua trajetória: “eu me lembro que meu pai falou: você

vai ficar só fazendo batuque? Vai ficar só batucando? E a faculdade?”. Essa intervenção paterna de algum modo influenciou em sua decisão de necessitar conciliar a vida enquanto batuqueira auto inscrita e assistente social.

Como já então observado, a categoria batuque e batuqueira/batuqueiro também emergiu nas interlocuções como algo de caráter violento. Na verdade, essa zona do sentir, ou esse lugar da sensibilidade perante a violência, foi o elemento que mais proporcionalmente apareceu nas experiências compartilhadas. Para que melhor compreendamos essa dimensão, retomo alguns recortes desses depoimentos já transcritos anteriormente:

Percussão, em qualquer trabalho, as pessoas denominam como batuqueiro. Ai que vem essa questão. As pessoas têm esse preconceito sim. Eu trabalho no carnaval de Salvador há vinte anos e há um preconceito, uma desvalorização, uma falta de respeito sim com os músicos percussionistas.

Em qualquer trabalho, quem é percussionista em Salvador, sabe. E eu acho que isso já vem lá da ancestralidade da coisa do tambor, da música afro, da negritude, ai já liga a escravidão. Então, existe, existe sim. Os produtores, eles são os primeiros, primeiro porque os percussionistas, eles vêm das periferias, porque lá é latente o batuque (RATO, 2020).

Há preconceito sim, Marquinhos, inclusive no âmbito de divisão salarial, em questão de recebimento, na parte do dinheiro. O percussionista sempre recebe menos e porque é batuqueiro. Isso existe e é forte, até os dias de hoje, não é só antigamente não.

As vezes eu fico querendo lutar, mas a gente se ver muitas vezes cercado e coagido. Eu me vejo muitas vezes coagido como num sistema escravagista, ainda. Eu me vejo, eu me sinto ainda como um escravo. Ainda nos dias de hoje, eu me sinto numa situação de escravo. Eu digo: “rapaz, ainda sou um escravo. Ainda estou vivendo no tempo da escravidão”. Tendo que muitas vezes me sentir calado, sabe? Me calar a algumas coisas (NASCIMENTO, 2020).

Angústia, não aceitação e revolta são alguns dos sentimentos expressos nas vozes de Ricardo Cara de Rato e Jaime Nascimento. O aparente binômio batuqueiro percussionista se amalgama nestes depoimentos, assim como nos demais, de maneira atrelada a uma condição cultural mercadológica menor, pouco razoável e então causadora de inseguranças e medos ontológicos, tais quais os medos vivenciados pelos nossos antepassados no cativeiro escravagista. É profundamente corporificado e imagética as reverberações destas palavras. O acionamento da espiralidade temporal em seu fluxo passado-presente-passado é automaticamente convocado e posto, na medida em que aflora a sensação de estar se banhado com uma mesma água de rio duas vezes. É como se a correnteza deste tempo não tivesse cumprido seu papel de carregar e levar para longe as gotas e fluxos já provados, experimentados.

Aqui, mais uma vez o debate em torno das classificações e níveis de categorias aparecem como delineadores de lugares, onde os marcadores batuqueiro e percussionista estão

paralelamente acompanhados pelos substantivos periferia, preconceito e desvalorização. Esta reflexão, de modo geral, é algo que emana das interlocuções de forma evidente e profundamente naturalizada, estando essa condição recorrentemente atualizada e reiterada – no contexto de trabalho – através de atitudes dos demais colegas músicos não percussionistas (cantores, cantoras, executantes de instrumentos de sopro, teclas e cordas) bem como pelos produtores e empresários. Diante desse balanço histórico contextual, considerando portanto a sincronicidade dos significados construídos no antes e no agora, me ponho a perguntar o que poderia explicar a manutenção e naturalização desse tipo de postura perante o corpo negro que se põe a tocar percussão? Dada a mítica e equivocada associação do continente africano como tão apenas matriz produtora de ‘ritmo’ e, portanto, encerrando pessoas negras aos instrumentos percussivos, me pergunto se essa reprodução de algum modo se estende a músicos e musicistas negras não percussionista? Ou até mesmo, ampliando o campo de ação, será que esses padrões operam diante de percussionistas brancos, aqui em Salvador?

Bem verdade, busquei contato com quatro músicos percussionistas brancos, atuantes na cena musical da cidade. Três destes são colegas já conhecidos por mim e a quarta pessoa não tinha qualquer aproximação. Destes quatro, três não nasceram no Brasil entretanto já possuem residência aqui há muitos anos e conhecem bastante a cena musical da cidade. Deste contato estabelecido, infelizmente apenas um músico se propôs a contribuir numa troca dialógica em torno das perguntas lançadas acima. Numa conversa onde falamos sobre questões que envolvem o ser músico e o ser músico branco por aqui, acabei trazendo nesta interlocução a pergunta sobre o modo como ele enxerga e é enxergado neste cenário.

Tendo nascido na Suécia, Sebastian Notini explica que viveu sua infância e adolescência neste país, porém toda sua fase adulta viveu aqui no Brasil. Em suas palavras, o aspecto como as relações raciais se davam por aqui lhe chocou desde o primeiro momento.

Quando cheguei no Brasil (no Rio de Janeiro) eu nem falava português, então as pessoas que eu podia me comunicar geralmente eram da classe média alta, me convidavam pra suas casas, eu achava: poxa, que simpático. Quando chegava lá tinham pessoas negras, majoritariamente negras, que eram empregadas. (pausa). Eu me sentia assim, péssimo com isso. Péssimo. E já sentia de intuição que essas eram as pessoas que mais me interessavam aqui. No Brasil há separação em tudo. Aqui tem músico e tem batuqueiro. Tem camarote e pipoca. Prisão pra quem estudou e pra quem não estudou, sabe? Tem asfalto e tem favela. Sempre tem divisão, o tempo todo. [No aspecto musical], foi criado e está sendo criado todo um sistema para menosprezar tudo o que é afrodescendente aqui no Brasil. E as vezes é sutil, e por ser sutil, muito perigoso. E às vezes não é nada sutil e bem direto. E essa palavra *batuqueiro*, *ritimista*, e outras palavras, claramente, pra mim, além de serem palavras pejorativa, são tentativas de sempre, tudo, colocar a cultura africana pra baixo, aqui. Então, ao meu ver, é muito grave fazer isso. [...] Por ser branco, tem muitas coisas do racismo que não passam por mim. (NOTINI, 2020).

Considerando as identidades que singularizam Sebastian, a reflexão apresentada por ele se mostra crítica e fundamentada numa consciência política em torno das disputas raciais que constituem o país, cuja reverberação alcança também a esfera musical. O modo apartado cuja sociedade brasileira é captada pelo seu olhar, se reproduz na esfera do batuqueiro e ritmista enquanto lugares destinados à parcela negra brasileira - lugares os quais, segundo ele, são criados por um sistema apto em menosprezar tudo o que é afrodescendente aqui no Brasil. Ao longo da conversa que tivemos, embora tenha sido trazido os preconceitos que lhe atingem no que tange ao seu país de origem (curiosamente criticado ao modo xenofóbico por pessoas brancas), Sebastian traz que o modo como ele é visto percussionista aqui no Brasil não muda em outros lugares, pois o fato dele ser branco lhe isenta de experimentar as violências do racismo.

Dado o aporte da pesquisa, pode parecer pouco o número de vozes que enunciam este fazer musical desde uma experiência branca, tal qual temos na de Sebastian. De todo modo, acredito que o relato de experiência compartilhado por ele pode ser compreendido como, no mínimo, um indicativo de que as cobranças e demandas sociais culturais para com os músicos percussionistas brancos podem sim serem dadas de modo diferente daquelas atribuídas aos negros e negras. Dada a necessidade de aprofundamento, este, quem sabe, pode ser um recorte de investigação futuro capaz de melhor cercar este ângulo de observação em torno das disputas raciais no mercado da música em Salvador em suas diversas nuances e campo de atuação.

Embora se trate da capital do Estado, a cena musical da cidade ainda carece de estrutura e mercado que contemple a diversidade de suas produções. Afora o período carnavalesco e final do ano (natal e réveillon) em que as possibilidades de trabalho se ampliam assim como os valores de cachês tendem a aumentar, o circuito de casas e praças para trabalho na região do centro de Salvador se restringe à zona do Rio Vermelho e Centro Histórico – havendo aí, portanto, todo um recorte social de gêneros musicais e suas respectivas comunidades de fãs - além da região suburbana da cidade (Paripe, Periperi, ...) e nas Cajazeiras onde então ocorre um cenário mais concentrado nos gêneros arrocha, pagodão e partido alto. Tendo havido interlocução com músicos e musicistas que transitam nos diversos gêneros musicais apreciados na cena soteropolitana, assim como com colegas do suporte técnico (roads) e produtores, se tornou possível trazer aqui um apanhado de como opera um regimento provável de valores e pagamentos, dada a flutuação de cada estação.

Tabela 1 - Valores pagos por show em bandas de axé music de alcance midiático/televisivo nulo ou baixo.

GÊNERO	INSTRUMENTOS	VALORES: baixa estação   carnaval
AXÉ MUSIC	Percussão	R\$100,00   R\$ 300,00
	Bateria	R\$200,00   R\$ 500,00
	Cordas	R\$300,00   R\$ 1.000,00
	Teclas	R\$300,00   R\$ 1.000,00
	Canto	R\$500,00   R\$ 2.000,00
	Produtor/ Intermediário	R\$1.000,00   R\$ 3.000,00 <sup>118</sup>
	Road/carregador	R\$100,00   R\$ 200,00

Tabela 2 - Valores pagos por show em bandas de pagodão com alcance midiático/televisivo nulo ou baixo

GÊNERO	INSTRUMENTOS	VALORES: baixa estação / carnaval
PAGODÃO/GROOVE ARRASTADO	Percussão	R\$50,00   R\$ 150,00
	Bateria	R\$50,00   R\$ 150,00
	Cordas	R\$100,00   R\$ 150,00
	Teclas	R\$100,00   R\$ 300,00
	Canto	R\$200,00   R\$ 500,00
	Produtor/Intermediário	R\$500,00   R\$ 1.000,00
	Road/carregador	R\$100,00   R\$ 200,00

Tabela 3 - Valores pagos por show em bandas de sertanejo com alcance midiático/televisivo nulo ou baixo

GÊNERO	INSTRUMENTOS	VALORES: baixa estação / carnaval
SERTANEJO	Percussão	R\$300,00   R\$ 400,00
	Bateria	R\$300,00   R\$ 400,00
	Cordas	R\$300,00   R\$ 500,00
	Teclas	R\$400,00   R\$ 700,00

<sup>118</sup> Ao contrário do cachê dos músicos, que é fixo, os valores referentes à quantia recebida pelo produtor ou produtora varia de acordo ao contrato estabelecido com o contratante. Visto que para o porte de banda referido na tabela geralmente não há um empresário investidor de fato, nesse caso, chamo aqui de produtor/a essa pessoa mediadora, que trata do dinheiro e estrutura, diferenciando portanto do produtor ou produtora executiva, que costuma trabalhar assessorando os músicos e musicistas em cena, no palco.

	Canto	R\$500,00   R\$ 2.000,00
	Produtor/Intermediário	R\$500,00   R\$ 2.000,00
	Road/carregador	R\$100,00   R\$ 300,00

Tabela 4 - Valores pagos por show em bandas ditas da cena alternativa.

GÊNERO	INSTRUMENTOS	VALORES: baixa estação / carnaval
ALTERNATIVO/AFRO	Percussão	R\$300,00   R\$ 700,00
	Bateria	R\$300,00   R\$ 700,00
	Cordas	R\$300,00   R\$ 700,00
	Teclas	R\$300,00   R\$ 700,00
	Canto	R\$ ?   R\$ ?
	Produtor/Intermediário	R\$ ?   R\$ ?
	Road/carregador	R\$100,00   R\$ 300,00

A partir das referências apresentadas nas tabelas, temos aí dados médios contemporâneos acerca da divisão remuneratória entre músicos, produtores e técnicos no que se refere a um recorte das cenas musicais de Salvador. De modo geral, em todos esses gêneros musicais trazidos, cantores, cantoras e produtores/intermediários recebem os maiores valores dessa partilha remuneratória, ao passo em que carregadores (enquanto setor técnico) e percussionistas (enquanto músicos) tendem a receber os menores valores. Tomando como primeiro exemplo a tabela referente à cena da *axé music*, é possível observar que no período de alta estação, no carnaval, os valores pagos a musicistas da percussão tendem a se igualar aos valores pagos na baixa estação aos músicos de cordas e teclas. Já em comparação aos cachês pagos a cantores e cantoras, a quantia reservada para a percussão se quer se aproxima desses valores em nenhum período do ano, mantendo-se uma discrepância explícita.

Bem verdade, esse padrão tende a se repetir em todos os gêneros musicais aqui trazidos, considerando aí a inserção e fruição de cada um na indústria do entretenimento. Para a tabela referente ao gênero pagode/groove arrastado, por exemplo, é preciso estar ciente de que este gênero não goza, de modo geral, de aparatos institucionais estatais ou de cartaz televisivo suficientemente capazes de possibilitar um padrão de contrato financeiro razoável,

comparando ao demais gêneros<sup>119</sup>, fato este que implica diretamente nos repasses aos e às profissionais em questão. Nesse sentido, vemos na tabela que os valores em geral são menores que os da cena *axé music*, entretanto a relação de desigualdade nos recebimentos é permanente em suas proporções. Como bem trouxe Bira Monteiro, “esses caras de pagode mesmo, sofrem pra caramba. Eles são sofrendores. Cachê baixo, não tem respeito, ninguém respeita. Isso virou uma coisa relativa. A galera, infelizmente, ainda está no lugar de baixar a cabeça. Porque assim, empresário, ele vai lhe pegar pelo ponto mais negativo da sua necessidade” (idem).

Esse movimento em relação ao lugar da percussão no pagode ele acontece tanto de dentro pra fora como de fora pra dentro, aglomerando muitas vezes preconceitos construídos tanto sobre o gênero quanto sobre o músico percussionista. Especialista neste gênero, Tuta Rodriguez compartilhou sua visão - de maneira talvez ainda meio neblinada e em construção - , sobre a construção deste lugar: “as vezes, por nós sermos pagodeiros, a galera deixa a gente assim de lado. Deixava de lado. Mas só que, de um tempo pra cá, a galera passou a aceitar o pagode, entendeu? Ai ficou tudo tranquilo. Mas antes era foda. A galera antes perguntava: “você é músico de quê?”. Quando falava: do pagodão, a galera já... ficava assim, velho, com preconceito” (idem). Como já sinalizado, essa instabilidade do terreno pode derivar de algumas das questões cujas bases já venho mencionando ao longo do trabalho. Ai, se faz necessário estar atento e atenta aos atravessamentos racializantes que compõem este quadro, a fim de que mais adequadamente este seja compreendido.

Num modo macro, portanto, a percussão é aparentemente desvalorizada financeiramente no pagode e o pagode é desvalorizado culturalmente por outros gêneros. Em parte, essa hipótese pode ser sustentada quando miramos a tabela referente à cena sertaneja – que, a saber, tem o protagonismo do seu fazer em artistas brancos e público consumidor majoritariamente branco-, o qual goza de maior poder aquisitivo em relação àquele fã do pagode. Aqui, os valores distribuídos entre os músicos se equiparam, de algum modo, visto que nessa cena exige-se um perfil de profissional cujo fator fenotípico, bem como a estética vestuária tendem a interessar mais do que a destreza musical deste ou desta profissional. De maneira geral, bandas desse gênero são formadas por grupos de sócios com grande poder de investimento, sendo estes, em alguns casos, proprietários de grandes estabelecimentos

---

<sup>119</sup> Historicamente, o pagodão (academicamente chamado de “pagode baiano”) é uma categoria musical rechaçada pelos poderes públicos bem como pela elite “científica-cultural” e econômica de Salvador. Diferente da cena *axé music*, é muito recente a mobilização das secretarias de cultura da prefeitura e do Estado em promover editais e demais condições de inserção desta linguagem no circuito carnavalesco soteropolitano num modo efetivo e sistemático, sobretudo no que tange à política de incentivo aos carnavais de bairro e a inserção desses grupos de pagode locais.

comerciais na cidade. É bastante comum, nestes casos, haver bandas onde todos os instrumentos são comprados pelos sócios, isentando os músicos de levarem os seus, caso sejam estes instrumentos inferiores aos da banda.

Interessante e necessário também acentuar é que nesse gênero, em âmbito nacional, toda a construção sonora desenvolvida no seio da estética groove arrastado – cujos detalhes veremos lá na frente -, tem sido adotada pelas produções sertanejas de grande e médio porte, sem que isso esteja de algum modo favorecendo a cena mercadológica deste gênero baiano. Embora não se trate de guetos musicais fechados, isolados, não se pode deixar de salientar o descompasso que há entre o que se fala nessa cena sobre pagode (de modo geral a partir do público) e o como seus produtores se utilizam daquela estética para alavancar e atualizar os seus empreendimentos.

Por fim, vem uma tabela denominada como cena alternativa/afro. Essa nomenclatura buscou dar conta de um todo complexo, cuja caracterização por vias de gênero musical ao modo normativo não consegue contemplar. Alternativa por não pertencer ao *mainstream* massivamente categorizado, por ter geralmente um repertório quase ou completamente autoral, por tender a ter formação pequena; também afro por frequentemente ter um engajamento afro-referenciado e antirracista expressados nos corpos, nos gestos, nas falas, nas indumentárias bem com na estética sonora. Aqui, se percebe portanto um equilíbrio mais evidente entre todos os participantes, com exceção do cantor e cantora - uma vez que estas figuras geralmente são as idealizadoras do trabalho e com frequência estão sujeitas a tomar em prejuízo financeiro em shows de bilheteria pouca povoada. Se percebe uma determinada equidade para com os músicos percussionistas em relação aos demais colegas, isso talvez pelo fato de se tratar de um ambiente pouco glamoroso, onde as relações de trabalho se dão posteriormente às relações de encontros casuais ou de amizade.

Há aí, entretanto, uma dúvida quanto aos valores recebidos por essas figuras assim como sobre os valores recebidos por produtores e produtoras, uma vez que estes últimos não exercem tamanho poder conforme se dá nos outros gêneros apresentados. Cabem nesse cena diversos formatos de produção musical (editais de financiamento, lançamento de disco, temporada em teatro) que podem variar os valores recebidos por uns e por outros. Esta cena, embora criativa e frequentemente comprometida com os profissionais envolvidos, ainda é bastante instável e pouco visibilizada no território musical mercadológico da capital Baiana.

Nessa esfera mercadológica, ressaltam-se outros pontos apresentados pela interlocução, os quais tangenciam a atuação feminina enquanto percussionistas. Emerge dessa discussão uma tendência à reprodução de atitudes e palavras deslegitimadoras, preconceituosas

e até abusivas, como traz Nanny Santos, então oriundas de uma ideologia de supremacia masculina chamada pelo campo da sociologia como patriarcado. Aqui, é posto em cheque a capacidade “profissional” da mulher em executar instrumentos e estilos musicais os quais embora tradicionalmente construídos por homens, “não pertencem a eles”, segundo ratifica Dedê Fatuma. Na medida em que se reitera todo um imaginário estereotipado em torno de uma pseudo-fragilidade ou fraqueza própria das mulheres, inclui-se nessa construção os atravessamentos de gênero, frequentemente trazido nos discursos masculinos como impedimento prévio para tocar determinado instrumento ou gênero musical.

Nesse mesmo sentido, o caráter heteronormativo enquanto plataforma de violência sexual também surge na interlocução com as musicistas. Olhares, palavras e o exercício do poder de mando partem de produtores e de músicos atuando em determinadas cenas musicais como agentes de constrangimento e coerção, amplificando as experiências de violência perante essa esfera de partilha, onde um corpo até então lido e reprimido por ser negro passa também a ser vigiado e insultado por ser feminino, por pertencer a uma mulher. Aqui, cabe colocar que tamanhas práticas se relacionam a determinados gêneros musicais os quais de modo geral operam numa lógica da exposição e banalização gratuita do corpo feminino, seja através de letras das canções, intenções gestuais ou por vias coreográficas.<sup>120</sup> Pensar sobre estas questões de maneira profunda e adequada implica observar esses atravessamentos de maneira integrada e correlacionada. Implica em vestir-se das lentes da interseccionalidade tal qual nos propõe Carla Akotirene (2008), pois aí, nesse emaranhado espinhoso onde o encontro de identidades se desconhecem e se violentam, é que se faz necessário analisar as articulações decorrentes da inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e do patriarcado cishétero de maneira conjugada.

Nesse contexto, salta aos olhos a cena alternativa/afro como aquela que mais respeitosa lida com as mulheres percussionistas e as acolhem como sinônimo de luta por igualdade de gênero e de protagonismo musical. Num primeiro momento, Dedê Fatuma e Dani Pena trazem essa colocação a partir da constatação de que há muitos percussionistas em Salvador preparados para música de carnaval e acaba abrindo espaços para atuação em outros gêneros. Esses outros gêneros são aqueles justamente integrados nessa categoria

---

<sup>120</sup> Essa questão em todo seu escopo musical-coreográfico muito me interessa e tem sido abordada ao longo desse trabalho. É um debate ainda carente de aprofundamento sobretudo pela necessidade de superar a perspectiva superficial imediata que o moralismo cristão inculca nas formas ocidentais de pensar o corpo feminino negro quando em movimento ou em estado de dança. De todo modo, o que se busca aqui nessa crítica é apontar o exercício violento do poder social masculino perante o corpo da mulher, utilizando a experiência do fazer musical enquanto canal para essa violência.

alternativo/afro que, como já disse, opera através de um movimento participativo e horizontal de construção relacional. Não por acaso, das interlocutoras presentes nesse trabalho grande parte delas atua acompanhando cantoras compositoras (cantautoras) da cena local e nacional cujos trabalhos trazem uma ética politicamente engajada, a exemplo de nomes como Larissa Luz, Luedji Luna, Xênia França e Nara Couto.

Não se trata, portanto, de idealizar este lugar ou isenta-lo dos conflitos que mais visivelmente estão estampados nos outros gêneros citados, mas se trata sim de mapear os movimentos que vão sendo feitos e refeitos pelos fenômenos musicais em seu potencial mercadológico e profissional relacional, onde os atravessamentos sociais raciais e de gênero ocupam um lugar liminar nessas estruturas. Lugares como estes funcionam como respiros para muitos músicos e musicistas na medida em que se configuram como alternativas possíveis de atuação, criação e convivência profissional, se colocando assim em oposição ao regimento capital o qual se mantém dos desencadeamentos gerados tanto pela ação do oprimir quanto pelo sentimento do ser oprimido.

De todo modo, essa perspectiva contemporânea de ressignificação dos espaços negro habitados - e nesse caso em particular do espaço artístico - tem na história da diáspora o seu lugar de acontecimento cujas formas e caminhos se deram das diversas maneiras no território brasileiro, estando estas em alteração conforme cada contexto. A partir do caminho percorrido até aqui, tem sido possível visualizar trajetórias pessoais de mulheres e homens negros cujas singularidades têm em seus atravessamentos e negociações sociais elementos que lhes marcam a partir de experiências coletivas, seja no que diz respeito à gênero ou geração. Essas experiências, em uso de suas habilidades ressignificatórias, têm possibilitado o alargamento de vias identitárias cujo fluxo relacional tem produzido, ao longo dos séculos, histórias e trajetórias desde essas populações onde a ação do reinventar-se é condição primeira. Cabe colocar que, enquanto instância racialmente lida, o corpo negro, em sua completude, é o lugar primeiro pelo qual se dão os processos ressignificatórios, cujas reverberações se materializam no soar dos tambores, no bater de palmas e no cantar para subir.

São diversos os frutos deste reinventar-se, cujas bases perpassam um complexo conceitual de filosofias espirituais então ramificadas nos gestos, nos encantamentos, nas rezas e nos sons. Nesse universo, embora operando enquanto dispositivo racializador, batuque se imbrica à dinâmica da vida vivida e sentida, alterando-se em práticas e sentidos cujos significados se espriam e são apropriados ao modo de cada território. Tal qual temos visto até aqui, o dispositivo batuque tem sido analisado desde o seu potencial de ação perante as musicalidades negras que, sobretudo, operam junto ao sistema capitalista de produção,

consumo e veiculação comercial na indústria musical. Os processos resignificatórios decorrentes das negociações estabelecidas nesta esfera musical, entretanto, não devem ser tomadas como chave para tudo o que diz respeito a batuque no território brasileiro.

Consciente disso, e intentando dar conta das dinâmicas de resignificação deste dispositivo, busquei compreender alguns dos caminhos pelos quais as populações negras buscaram resignificar suas experiências musicais-coreográficas desde batuque numa esfera então comunitária, mais distante de um fazer ligado a perspectivas “profissionais” ou comerciais do fazer musical e, ao mesmo tempo, mais próxima de um fazer contemporâneo fundado em experiências ancestralizadas. A capilaridade que este termo alcançou perante a existência do povo negro neste país nos permite olhá-lo por diversos ângulos, lugares e condição. Assim, desde o potencial subversivo do povo negro em diáspora e costurando toda essa caminhada até o momento presente, busco neste derradeiro capítulo apresentar, discutir e conceituar possibilidades destas resignificações desde experiências forjadas em determinados lugares do Brasil.

## 6. CORPORALIDADES E MUSICALIDADES: RESSIGNIFICANDO BATUQUE

*Eis o que a Cosmologia Kôngo me ensinou: Eu estou indo-e-voltando-sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente*

(FU-KIAU, s.n. 2001).

### 6.1 MUSICALIDADES E GESTUALIDADES DESDE BATUQUE

As filosofias espirituais centro africanas exercem um lugar de fundamento nos processos identitários de determinadas populações negras no Brasil. O conjunto de saberes rituais daquele continente então reconstruídos no movimento diaspórico organizou e possibilitou desdobramentos de princípios culturais, religiosos e epistemológicos cuja capilaridade se faz presente no universo cultural que cobre este País. As religiões afro-brasileiras, enquanto estruturas reinventadas desde essas filosofias, nos apresentam lastros sólidos deste conjunto de saberes e fazeres então fincados em fundamentos, os quais embora sejam múltiplos e fluidos são também interconectados por ciclos que em seus movimentos se retroalimentam. De modo particular, a religião do candomblé em suas nações Angola, Ketu e Gêge, refletem e se alimentam deste fundamento, sendo portanto essa instituição um lugar histórico de ajuntamento, produção e disseminação do conhecimento negro-diaspórico no território brasileiro. É a partir daí que a materialidade corporal se inscreve como elo de ligação entre o tempo presente e a temporalidade dos ancestrais.

Nesta via, o corpo negro em diáspora assume o lugar de território não homogêneo e relacional, onde ele mesmo se põe como estrutura movediça e em constante acabamento. Dado um decurso histórico onde as relações se estruturavam permanentemente por tensões e resistência, foi necessário a este corpo negro desenvolver leituras de mundo flexíveis, que se adequassem às necessidades de cada tempo, onde toda e qualquer questão surgida era precedida de uma necessidade primeira: aquela que reclama em manter-se vivo perante um sistema que nega a sua existência. Os mais velhos e mais velhas costumam chamar de *ginga* ou *mandinga* os jeitos que o povo negro elaborou como forma de driblar essas adversidades. Mandinga, nesse contexto, assume um lugar de encantamento e de subversão em prol de realidades dissimuladas, onde o artifício da flexibilidade se apresenta como caminho de resistência. Aqui, mandinga é desejo de permanência e fluidez. Aqui, mandinga é fundamento.

Na construção desses caminhos, não apenas através dos candomblés as comunidades negras puderam constituir-se em seus fundamentos. Mas sim, também através de um universo religioso africano-católico então proporcionado pelo fenômeno da relação (GLISANT, 2005) onde, através de territorializações de idiomas, onde muitos termos da língua do colonizador (feitiço, terreiro, trabalho, etc) passaram a operar segundo um regime do sentimento de pertença, se tornou possível elaborar rotas e trajetórias dialógicas as quais se viram num lugar comum da encruzilha diaspórica. Nessa relação idiomática, há termos migrados das línguas do continente que no encontro com a língua colonial se reconfigurou; a exemplo de candomblé, umbanda, calundu, macumba, xangô, dentre outros, assim como termos latinos se tornaram africanizados, tais como caboclo (cabôco), família de santo, terreiro, encruzilhada, e até mesmo o próprio termo batuque. Todas elas experimentaram um processo de ressignificação desde a travessia até aqui. Nessa troca, ao passo em que há recuo, há mandinga em permanências, onde a existência de algo fixo não é duradouro em sua dinâmica, mas traz muito de si em cada novo ciclo temporal em suas relações de troca.

Nessa perspectiva ressignificatória, o corpo se apresenta como um lugar agregador, cujo sentido de permanência extrapola o querer inalterável ou cristalizado qual o senso comum costuma lhe atribuir. Permanências são aqui substratos de saberes ancestrais materialmente encantados. Permanências são experiências simbólicas construídas e compartilhadas através das diversas esferas do existir. Permanências permeiam o trato com a terra, uma ladainha em louvor à uma santa, a roda de capoeira, o xirê e também a feira livre, em suas verduras e frutas colhidas em hortaliças no quintal de casa. Permanências, nesse sentido, se traduz em comportamentos, os quais em alguma medida, interligam comunidades negras por meio de caminhos identitários e filosóficos construídos em um passado histórico anterior àquele da diáspora forçada.

Aqui, permanências não se vinculam tão somente a laços familiares consanguíneos, pois estes por muito tempo foram cerceados. Família negra? Essa estrutura foi drasticamente destituída de sua condição de existência desde os processos de compra e venda de corpos no mercado escravista. Foi necessário a estas populações se apegarem a outras possibilidades de vínculo identitário, os quais extrapolassem elementos fronteiriços de identidade étnica (BARTH, 1969) bem como aspectos fenotípicos à cor da pele, identidade de gênero e língua falada. Se tratava de um novo lugar, de um novo e desconhecido espaço geopolítico o qual exigia a sabedoria de abordagens atualizáveis entre si - tanto neste tempo passado como entre as gerações que foram construídas como fruto desta diáspora. Família negra aqui, é família de santo: mãe, pai, irmãs e irmãos de santo; estrutura reinventada a partir de novos-antigos laços.

Linguagens concebidas neste universo ressignificado compõem os pilares de culturas acústicas fruto da diáspora então construídos a partir de sons e gestos imanentes destes corpos negros. Aqui, estas formas de linguagens são percebidas enquanto princípios de permanência, de conhecimento encarnado o qual se mantém e tem sabido “negociar” com as adversidades postas. A busca pelo silenciamento e perseguição dos ditos batuques, produziu no imaginário de uma parcela luso-brasileira uma compreensão superficial destas linguagens sonoro-gestuais, definindo-as numa categoria dissonora e não civilizada. Embora o resultado deste julgo tenha sido custoso para os negros e negras no Brasil ainda nos dias de hoje, os fundamentos de resistência calcados em bases filosóficas encontraram em seus elementos sonoros-gestuais um lugar de reelaboração deste fazer e sentir musical de maneira viva, diversa e não menos africana.

Muito destas reelaborações do fazer e sentir musical - e nesse caso me refiro diretamente à reelaborações do termo batuque - pode ser observado no entorno das práticas negras da região oeste do estado de São Paulo (Capivari, Tiête, Piracicaba, Rio Claro, dentre outras) nos seus Batuques de Umbigada, bem como no estado do Rio Grande do Sul em sua religião Batuque (Rio Grande, Pelotas, Porto Alegre, dentre outras), assim como em Pernambuco e demais estados do Nordeste, onde os batuqueiros têm o protagonismo em desenvolver os baques no contexto dos Maracatus Nação. Em cada uma dessas regiões o termo batuque assumiu caráter singular, na medida em que se amalgamou a códigos identitários engendrados por práticas-rituais em cada um desses territórios. Ali, desde o século XIX, filosofias espirituais então fundadas nas tradições centro e ocidentais africanas negociaram um repensar batuque cuja potência reestabelece elos de nutrição, cuja ligação tem no umbigo o seu lugar de acontecimento. Seja organizados em roda ou em formas de fileiras de homens e mulheres - fruto das relações em diáspora -, a umbigada vem referir a um espaço de comunhão cujos diversos sentidos possíveis há aquele que reivindica o lugar do acolhimento e da nutrição, onde aí o umbigo é compreendido como um elo e como a primeira boca de um ser.

O Batuque de Umbigada, nesse sentido, vem desde esse termo ressignificar toda a labuta de um povo que ao longo de séculos no entrono da região sudeste do País tem conseguido reconfigurar seus corpos, musicalidades e práticas de encantamento através de fundamentos ressignificados nas dinâmicas temporais. Ali, o Tambu, o Quinjengue, as Matracas e as Guaiás se encruzilham no acompanhar das Carreiras e das Modas, onde juntas fazem trilha sonora à dança dos casais, os quais têm no encontro dos umbigos o seu ponto de culminância.<sup>121</sup> Aqui,

---

<sup>121</sup> Tambu é um tambor grave maior que se põe deitado ao chão e é tocado sentado sobre ele. Quijengue é tambor agudo menor, tocado preso entre as pernas. Matracas são as baquetas tocadas no corpo do tambu. Guaiás são

quem toca é chamado de batuqueiro batuqueira, quem canta é também batuqueiro batuqueira e quem dança é igualmente batuqueiro batuqueira.

Nos Jongos, Sambas de Roda, Sambas de Coco, Tambor de Crioula e Lundu o fundamento da umbigada também conecta estes fazeres à esfera corporal-espiritual cujas dinâmicas de permanências se fazem presente. Pensar estes fazeres negro africanos a partir da reelaboração do termo batuque - que aqui se torna Batuque de Umbigada -, traz à esta categoria um estado de mandinga profundo, na medida em que, ao adotar o termo racializador batuque, este povo não apenas o desmantela de seu sentido primeiro, mas também o associa ao umbigo matricial africano e o faz renascer enquanto fruto de uma experiência dinâmica diáspora. Batuque de Umbigada opera aqui como o soar da cabaça criando o universo Odudua-Obatalá. Batuque de Umbigada é o vibrar e o contorcer uterino em vias de parir algo novo, que uma vez em vida, seu cordão umbilical insiste em ser canal de nutrição.

Por esta via, o lugar das permanências perpassa o acontecimento simbólico-gestual de homens e mulheres cujos arquétipos recobram e se misturam a memórias encarnadas. Desde as filosofias espirituais do Kongo-Angola, o comportamento fincado no umbigo, no semblante altivo, no olhar profundo, no sacudir dos ombros, nas mãos nas cadeiras (cintura) e nas molduras faciais que são construídas a cada palavra dita, compõe uma cena de expressões e gestos próprios de corpos guardiões de conhecimentos ancestrais. De maneira mais próxima das mulheres e senhoras negras - cuja organização corporal em seus modos de conduzir este corpo (ou de ser conduzida por ele) referenciam tamanha fertilidade e nutrição umbilical, o professor africano estadunidense Kenneth Dossar (2017)<sup>122</sup> nos apresenta que, esses gestos, em quase sua totalidade, tem relações com tradições do universo das entidades Minkisi. Enquanto energia espiritual, o Nkisi está ligado às culturas bantus da África central, em particular da região Kongo-Angola, cujas representações entalhadas expressam determinados gestuais humanos próximos daqueles de mulheres negras mais velhas.

---

chocalhos de metal com formato de lança. Carreiras são cantigas de abertura pré-dança do batuque de umbigada. Modas são cantigas entoadas pós carreira.

<sup>122</sup> Em palestra proferida no mês de novembro de 2017, na Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia, o professor Ken Dossar apresentou sua pesquisa em torno das figuras (kiteke) Minkises e suas aproximações gestuais com a mulheres negras ligadas às culturas centro-africanas.

**Figura 23** - Nkisi Nkondi (Congo).



Fonte: Museum of Fine Arts.<sup>123</sup>

Nessas imagens, para além de um gestual que perpassa formas e metodologias de construção de alteridade e representação contínua e diversa, elas também trazem e ressaltam o lugar que fundamenta aquelas práticas musicais-coreográficas ressignificadas. Elas trazem o umbigo. Este, enquanto buraco que se alimenta e nutre segredos mágicos de força vital. Mãe Dango (2013), sacerdotisa do candomblé de nação Angola, se referindo a estas entidades apresenta que:

Os Minkisi são feitos de madeira, eles tem um **buraco no umbigo** e que nesse umbigo é colocado segredo. Você vê, isso é tão importante eu ressaltar isso. Qual de nós não sabe aqui qual a importância do umbigo? É o cordão umbilical que nos liga à mãe. É o cordão umbilical que nos liga nossa mãe que nós amamos. Porque começamos a amar nossa mãe pelo cordão umbilical. Pelo que ela distribui para nós, a gente rejeita ou não.

Então dentro da nossa nação tem um buraco que aí são colocados segredos que são as *unsabas*. São as *unsabas* que de acordo com cada Nkisi, então, tem que ter conhecimento de folha, por isso que o povo do Candomblé é ecologicamente correto. (DANGO, *apud* MOTTA, 2013, p. 53-54).

Dado o fluxo temporal experimentado pelas distintas populações negras em diáspora – contexto no qual o dispositivo batuque se encontra inserido -, a conexão existente entre essas práticas nos mostra a diversidade metodológica bem como os lugares de segredo sob os quais

---

<sup>123</sup> Link disponível em: (<https://www.mfa.org/collections/object/power-figure-nkisi-nkondi-4708>). Acessado em 23 de julho de 2018.

estes princípios foram sendo resguardados e ressignificados, na medida em que o caminho para a compreensão de tais fundamentos necessita estar conectado a experiências de um saber encarnado. Batuque, umbigo e segredos estão todos entrecruzados num corpo o qual se move no tempo e para além do tempo. Aqui, corpos negros e suas gestualidades se constituem enquanto conjuntos documentais imateriais, na medida em que eles são o suporte no qual se inscrevem as informações e os são também, por sua natureza, a própria informação. Os corpos negros, suas gestualidades e oralituras (MARTINS, 2001) são, portanto, um complexo e profundo arquivo vivo em constante atualização.

Batuque, nessa esteira subversiva, ganha lugar de religião no contexto do século XIX do Rio Grande do Sul. Ali, assegurando naquele estado um lugar de africanidade cuja presença se põe forte sobretudo nos dias de hoje, a religião Batuque (que também é chamada de Nação) é constituída a partir de princípios fundados nas tradições Oyó, IJexá, Gege, Cabinda e Nagô (BRAGA, 1998), e obedece a um corpo hierárquico semelhante àquele percebido nos candomblés da Bahia. Musicalmente, o Batuque gaúcho tem nos instrumentos Ilú (tambor cilíndrico composto por peles de ambos os lados), Àyàn ou Inhã (tambor de forma cônica, também com peles nos dois lados), Agê (uma cabaça com miçangas, também conhecida como agbê e xequerê), no Agogô (idíofone de duas campanulas) e no Adja ou Sineta (idíofone de uma campanula) a identidade sonora que inscreve esta prática ritual enquanto um culto fruto destes processos relacionais, cujo poder ressignificatório trouxe ao dispositivo batuque um lugar sacralizado. Batuque, em seu derivado batuqueiro, se converte aqui num título religioso onde a comunidade praticante advoga pra si essa honraria e delega para o músico ritualista a qualidade de *tamboreiro*. Neste contexto, batuqueiro se desloca da ação do tocar/batucar e assume o lugar de quem pratica a crença (todos e todas são batuqueiros e batuqueiras); ao passo em que o agora batuqueiro-tamboreiro é inscrito como sacerdote do som, destituindo o lugar genérico e sem prestígio no qual esta função estivera associada inicialmente.

Não diferente deste comportamento subversivo e modelador são as práticas experimentadas pelos maracatus nação no contexto do estado de Pernambuco. Diferente dos maracatus rurais ou maracatus de baque solto - com seus caboclos de lança -, os maracatus nação ou de baque virado estão historicamente relacionados aos festejos de reinado em coroação à rainha e rei do Kongo, assim como se ligam às tradições das antigas cortes europeias. Em sua esfera espiritual, esta manifestação tem seus fundamentos ligados a religiões africanas no Brasil - candomblés, xangô, jurema e umbanda -, razão pela qual faz existir o sufixo maracatu “nação” (GUILLEN, 2017), o qual diferencia esta categoria daqueles grupos percussivos que tocam o gênero maracatu sem entretanto estarem ligados à centro religiosos.

Baianas, Damas do Paço e as Calungas desfilam no cortejo real trazendo este poder espiritual como parte que integra o complexo tocar-dançar-cantar cuja estrutura vem atravessar as demais experiências musicais-corporais negras na diáspora. Nos maracatus, o baque - que são variações terminológicas de bater, batuque, batucada -, opera como um marcador sonoro-identitário tal qual uma assinatura musical, cuja função tem o papel de identificar a singularidade de cada um dos maracatus. Baque virado, nesse sentido, se relaciona à viração do baque, o qual pode ser entendido como adições ou convenções que vão sendo desenvolvidas ao longo do batuque.

Neste terreno, rei, rainha, dama do paço, baiana, lanceiros, catirinas e músicos são geralmente compreendidos como maracatuzeiros e maracatuzeiras, por fazerem parte do Maracatu Nação. Entretanto, os músicos e musicistas responsáveis pela manutenção do baque são categorizados como batuqueiros, portanto exercem um lugar particular nessa estrutura. Ser um batuqueiro ou batuqueira, nesse contexto, implica na ação comunitária de reconhecer o potencial, competência e compromisso desta pessoa perante um cargo que é de grande honraria e significado cultural comunitário e para além desta nação, como é o caso de grandes mestres do batuque que vivem a formar batuqueiros e batuqueiras (através de oficinas e vivências) por todo o Brasil.

Espiritualidade, representação, sonoridades e gestualidades se encontram neste fazer numa forma completamente distante da qual o dispositivo batuque pôde condensar em eu poder de racialização. Baque e batuque são aqui identidades sonoras singulares a cada povo-nação. Batuqueiro aqui é título, é posto dado e referendado por saberes de mestres e mestras que vivenciam a cada tempo o fundamento de saber modelar e ressignificar o que antes fora mal compreendido e hostilizado.

Dentre maracatus, umbigadas e batuques, diversas são as linguagens gestuais-musicais negras que em seu potencial de ressignificação têm demarcado lugares de pertencimento através da produção dinâmica de culturas, bem como da produção de culturas dinâmicas. Não apenas no Brasil, mas por todo o atlântico negro (GILROY, 2002) se veem lastros artísticos, filosóficos e espirituais de africanidades ressignificadas as quais extrapolam o lugar da representação e provocam uma condição de auto-inscrição (MBEMBE, 2001) perante o contexto cujo sua existência se dá. Culturas tornadas globais como as do Hip-Hop, Jazz, Reggae, Salsa e Samba, exemplificam modelos sonoros-gestuais que encontraram no terreno da relação o seu lugar de acontecimento, tornando possível a reverberação de suas ondas nos corpos negros em diáspora e no continente. Tamanhos trânsitos são possíveis pelas vias da diáspora sonora (SANTOS,

2017), lugar de refluxos identitários que dialogam e respondem ao continente África; este, então fonte de todos os fluxos.

Se imbricam nessas produções culturais culturas acústicas que, embora operem num regime de pluralidade e diversidade, elas se constituem desde um lugar da singularidade que as atravessam em pontos comuns. Desde a plenitude do corpo em suas vias de encruzilhadas gestuais, o emanar do som a partir de uma fonte musical específica possibilita a demarcação de timbres e texturas capazes de construir gêneros, linguagens e comunicações que reverberam num todo cognitivo e espiritual. Nesse sentido, os instrumentos musicais em suas especificidades sonoras, exercem aí um lugar conjunto de construção e emancipação identitária através do timbre, estrutura sob a qual os gêneros musicais também se sustentam. As memórias de práticas musicais inscritas nos corpos negros, em seus cantares e fazeres musicais, recriam parte da trajetória sonora deste trânsito diaspórico também por meio destes instrumentos.

Cada timbre, em suas vibrações, traz consigo identidades que carregam histórias vividas perante a feitura, execução e apropriação contextual de cada instrumento. Enquanto suporte produtor de linguagem, a percepção dos instrumentos musicais desde este ponto implica em considerar este enquanto um campo diverso em seus signos e significados, dado o caráter filosófico, fonêmico e fonético ao qual está atrelada a cor de seu som. Nessa esfera, há que se buscar compreender os códigos endógenos sob os quais essas linguagens discursam e comunicam os saberes em questão: jazzista, sambista ou tamboreiro. Para um músico percussionista, em particular um timbaleiro, se faz necessário a ele compreender nuances entre um som "crá" e um som "crú" no âmbito do seu instrumento<sup>124</sup>. Diferentemente de outros instrumentos, aqui, a ideia substantiva de 'toque' é substituída pela "tapa" ou "a tapa", a qual é percebida enquanto fonte geradora de uma qualidade sonora particular, a qual tem referências nas traduções orais que são parte de um vocabulário onomatopeico igualmente específico negro baiano: "crá", "crú", "catá cutú", "cutú crá", "tica crá".

Há aqui uma interlocução entre corpo, instrumento musical e som onde a observação das linhas que os distinguem, caso elas existam, são pouco perceptíveis diante de suas conexões. Poderia pensar com isso que o som, antes mesmo de ser projetado através do instrumento musical, ele já o existia também na estrutura deste corpo em alguma medida, considerando para isso os processos cognitivos ligados à escuta e linguagens gestuais prévias à relação com

---

<sup>124</sup> Timbaleiro é o músico percussionista especialista em tocar o instrumento timbal. De forma específica, me refiro àquele instrumento de corpo em forma de cone, amplamente visto na cidade de Salvador a partir da segunda metade do século XX, sobretudo no contexto dos sambas urbanos e festejos carnavalescos. O grupo *Timbalada*, de Carlinhos Brown, leva este nome em referência ao instrumento.

instrumento. Decerto, a ideia de timbre perpassa o campo da abstração imagético-sonora ainda no interior deste corpo que toca, e este, o timbre, se torna concreto, materializado, quando o acontecimento da relação mãos e instrumento se efetiva. Tem-se aqui o que poderia ser compreendido como um estado de simbiose entre o corpo humano e o corpo instrumental, onde o timbre, enquanto resultante das sonoridades prévias em cada corpo, vem à tona demarcar o seu lugar identitário na elaboração de linguagens, sotaques e de gêneros musicais-coreográficos.

Embora as populações africanas sujeitas a travessia tenham sido cerceadas da possibilidade de trazer consigo quaisquer tipos de instrumento musical, é evidente que a modelagem<sup>125</sup>, enquanto forma de produção musical-coreográfica, foi também um fator subversivo à lógica proibitiva deste período de trabalho forçado. Em resposta a consequente escassez instrumental, muito precisou ser acessado nos arquivos da memória corporal a fim de que se atualizassem neste contexto em diáspora não apenas a reelaboração de instrumentos musicais, mas tudo o que se relaciona às formas culturais herdadas do continente.<sup>126</sup>

Pensar a ressignificação de batuque, desde essas perspectivas, implica pensar a re-feitura de todo um povo. Implica pensar-sentir os seus falares, os seus fazeres e suas formas de emanar o novo a partir de um antigo que é sempre novo. O lugar do som, e particularmente do timbre, nesse sentido, emerge como força fundamental na busca de se alcançar uma identidade ou qualidade sonora auto-inscrita perante o universo das culturas acústicas em diáspora. Reinvenções e compartilhamento de saberes é uma tônica do pensamento em rede desenvolvido pelas culturas negro-diaspóricas, estando dentre as bases que sustentam este elo a estrutura tocar-dançar-cantar cuja importância é tomada aqui como base epistêmica deste acontecer. Nesse sentido, cabe refletir no modo como esta teia entrelaça os fazeres ressignificados em práticas percebidas também no contexto da Bahia.

---

<sup>125</sup> Em acréscimo ao que diz Malcolm Tait (1992) em seu “Teaching Strategies and Styles”, modelagem musical é aqui compreendido como um sistema cognitivo cultural capaz de apreender e ressignificar signos e linguagens sonoras e gestuais, a fim de tornar esse novo conhecimento naturalizado e pertencente ao seu bojo conceitual.

<sup>126</sup> Sobre a ideia de escassez instrumental, o relato de Rugendas (2008, p. 194) em meados do século XIX apresenta um exemplo desta realidade: “a dança habitual dos negros é o *batuque*. Desde que haja alguns reunidos, ouvem-se cadenciadas palmas: é o sinal com que se chamam e provocam, por assim dizer para a dança. O *batuque*, é conduzido por um figurante. Consiste em certos movimentos do corpo, que são, talvez, bem expressivos; principalmente os quadris é quem se movem. Enquanto o dançarino estala a língua e os dedos, se acompanha com um canto bastante monótono, os outros formam o círculo em torno dele e repetem o estribilho”.

## 6.2 O TOCAR-DANÇAR-CANTAR ENQUANTO BASE EPISTÊMICA NEGRA NO BRASIL

Olhar a complexidade que fundamenta gestualidades e musicalidade negras implica em trilhar caminhos epistemológicos nativos, os quais nos aproximam de uma compreensão mais adequada sobre os processos de resistências, produção e ressignificação dessas identidades na Bahia e no Brasil. Como forma de melhor adentrar nestes aspectos é necessário que, primeiro, se evidencie o que até hoje é colocado como forma neutra e natural de se compreender as questões aqui discutidas. A bem da verdade, me refiro à estrutura de conceitos engendrados pelo cânone intelectual direcionados a determinados dispositivos sociais, os quais ainda são observados como regra universal e natural a todos os povos. A partir desta perspectiva, se torna possível enxergar determinados equívocos, distorções e invisibilidades as quais foram produzidas pelo discurso universalista então revestido de neutralidade.

Assim, interessa nesse sentido a validade de experiências sociais que não se entendem universais, mas fincadas em tensões, diferenças e acordos culturais localizados cujos vetores epistemológicos tenham no exercício da alteridade seu lugar ético. Eduardo Oliveira (2007) me ajuda a pensar por esta via, na medida em que pergunta se "haverá uma epistême universal ou, haveria uma epistême de acordo com cada cultura?" (OLIVEIRA, 2007, p. 01). Embora consciente da vigência do modelo dominante de produção de saber acadêmico - o qual ainda se fundamenta em vieses filosóficos euro-estadunidenses, advogo aqui por uma construção de conhecimento contextualizada, que tenha nas vias alternativas, endógenas, um lugar de compreensão do mundo enquanto diverso e potente em suas pluralidades epistemológicas.

Desde essa reivindicação, se faz necessário revisitar os costumes e modos aos quais nos acostumamos a comunicar sobre processos e contextos que envolvem produções de musicalidades, sobretudo aquelas vinculadas ao povo negro. No que se refere à Etnomusicologia enquanto campo de estudo da música como cultura e na cultura, os autores Merriam (1964) e Blacking (1974) já sinalizavam sobre o perigo do universalismo quanto a adoção indiscriminada do termo "música" e as consequências de seus usos. Hoje, Samuel Araújo (2016) nos atualiza sobre esta cilada, na medida em que também aponta para as prováveis violências simbólicas e materiais que provêm destes discursos epistemológicos hegemônicos dentro e fora da academia;

[...] "música", termo que tantos utilizam até hoje como se universal fosse, seria tão somente um termo criado em determinado contexto ocidental, porém de aplicação muitas vezes precária, impositiva e/ou mesmo violenta a outras práticas e saberes, que quase sempre subvertem os domínios estanques do quadro Kantiano das artes. Assim, a aparentemente neutra categoria "música" tem levado à redução de culturas tidas como subalternas aos termos de outras, que se impuseram às primeiras como

superiores, podendo redundar até mesmo no apagamento intelectual e físico-material de quaisquer diferenças significativas de visões de mundo subalternas após sua tradução àquelas pretensamente superiores. (ARAÚJO, 2016, p. 8-9).

Ambas as colocações, (Merriam, Blacking e Araújo) evidenciam o caráter uniformizador no qual a expressão "música" agregou historicamente à sua compreensão. Nesse sentido, tal qual a institucionalização do termo batuque e sua inofensiva neutralidade - capaz de racializar as relações culturais e relegar identidades africanas a um lugar menor -, se torna possível enxergarmos estes dois termos (música e batuque) enquanto estruturas fincadas em um mesmo campo conceitual; o campo das generalizações, entretanto, de forma antagônica onde cada um simboliza uma face diferente: a primeira face (a música), representaria uma organização universal e universalizante (a Europa); a segunda face (o batuque), representaria uma desorganização localizada (a África negra).

Em alguma medida, é possível creditarmos o caráter generalizador comunicado pelo discurso branco à sua incompreensão sobre o comportamento horizontal e ético presente nas práticas musicais-coreográficas negras. A horizontalidade, neste campo de ação, denota semelhança no exercício hierárquico do fazer, onde o regime de protagonismo (dança-toque-canto) opera segundo um modelo espiralar então responsável por reger um complexo sistema filosófico, religioso e artístico, ambos conectados num sistema de rede. Autores como Chernoff (1981), Bibi Bakare-Yusuf (2003) e Collins (2004) sinalizam para a possibilidade de pensarmos tais horizontalidades e suas encruzilhadas desde o bojo dessas culturas africanas, as quais produzem epistemologias fundadas em narrativas 'poli' em detrimento das narrativas 'mono': suas crenças são politeístas, suas músicas-danças são polirrítmicas-polifônicas-poliangulares, assim como suas estruturas políticas tendem a ser policêntricas.

Fazendo uso, portanto, desta pluralidade evidente e buscando caminhar por vias epistemológicas alternativas, escolho, para pensar o contexto musical-coreográfico afro-brasileiro uma epistemologia produzida por símbolos e significados inerentes a estas tradições culturais recriadas no contexto da diáspora negra no Brasil. Enquanto fonte simbólica no qual se forjam conhecimentos encarnados, o corpo negro é tomado aqui como lugar de assentamento deste *ngunzu* Tocar-Dançar-Cantar, então proposto pelo *nganga* Bunseki Fu Kiau (1996). Um "trio poderoso" é a forma como o autor se refere à esta unidade, na medida em que de seu lugar de nativo e estudioso das culturas Bantu falantes do Kongo-Angola ele explica que este tripé é indissociável e, portanto, atua como base fundante do ser, do fazer e do perceber-se africano e africana no continente ou fora dele. O equilíbrio que há no tocar-dançar-cantar é alimentado pelo fluxo do movimento, pela força então amparada em perspectivas que interligam o mundo

natural à sacralidade do mundo dos encantados, os Nkisis. Em conformidade com essa cosmologia, o autor associa a existência desse fazer às possibilidades reais de comunicação e interdependência entre os mundos, onde a organização da vida humana, de certo modo, está atrelada à existência e o exercício do tocar-dançar-cantar.

As pessoas do Kongo tocam tambor, cantam e dançam para criar suas famílias com o equilíbrio proporcionado pelo som da música. Eles tocam, cantam e dançam para gemer pelos seus mortos; eles tocam, cantam e dançam para fortalecer suas instituições. Além disso, eles tocam, cantam e dançam porque a própria vida é uma melodia perpétua. Eles produzem música e se divertem em paz com a natureza e com o universo também. Tocar, cantar e dançar é uma poderosa "MEDICINA/N'KISI" espiritual que os ajuda a se destacar no trabalho, na guerra, mesmo sob opressão. [...]. Há uma crença entre os povos Bantu, especialmente entre os Bakongo, que a saúde física é, antes de tudo, uma questão interior. É como funciona a "Kinenga", o equilíbrio é a chave para o poder de auto-cura. (FU KIAU ms *apud* MALONE, 1996, p. 11. Tradução pessoal).

Seja no continente africano ou nos sítios diaspóricos, este tripé fundamenta não apenas aquilo o que entendo como práticas musicais-coreográficas, mas também direciona a construção de comportamentos comunitários e está ligado à forma como tais sociedades se organizam coletivamente. O professor ganês Kwabena Nketia (1964) explica que na África, em sua grande diversidade, música e dança são práticas sociais organizadas conforme a necessidade de cada grupo comunitário em cada ocasião. No que tange aos aspectos da dança, os movimentos coreográficos são igualmente elencados de acordo ao evento social em questão, envolvendo aí escolhas e estratégias performáticas solistas, em grupo ou mista que correspondam ao todo. Do mesmo modo, a presença da música e sua execução obedece a uma variação instrumental concernente a ocasião posta, o que implica na adequação do gênero/estilo musical-coreográfico bem como da disposição instrumental utilizada. O professor Kofi Agawu (2016), por sua vez, explica que para além de aspectos referentes à linguagem bem como a presença ou não em determinadas línguas africanas de termos equivalentes ao significado de "música", "dança" ou "canção" (cantar), o componente tocar-dançar-cantar é percebido de maneira mutuamente implicadas. Abrindo mão de determinismos, Agawu compreende que de modo geral há uma interseção mais próxima entre o *music making* (o fazer musical, ou tocar) em relação a ação do dançar, ao passo em que o canto, em sua visão, se insere a partir de uma dimensão sonora vibracional que se soma àquelas duas.

No Brasil, é possível notarmos lastros de permanências do tocar-dançar-cantar no âmbito de diversas práticas musicais-coreográficas. Os candomblés, umbandas e juremas, os sambas, maracatus e cocos, bem como a capoeira, são algumas dentre um punhado de realidades orientadas pela perspectiva deste fundamento epistemológico. Também por ter sido o Brasil um

dos últimos países das américas a extinguir o tráfico de pessoas durante o regime escravista, muito das filosofias/cosmologias afro-orientadas se encontra entranhado na estrutura comportamental do povo preto brasileiro, tendo alcançado esferas sensoriais, política e culturais de maneira profunda. Pensar música/dança africana-brasileira nesse sentido, implica em conceber de maneira integrada e interdependente a realidade de fazeres, os quais, ocidentalmente, são vistos e sentidos de modo separados. Pensar/sentir o tripé tocar-dançar-cantar implica em exercitar a horizontalidade das relações de modo contínuo, circular e respeitando o modo como cada ressignificação tem se dado em cada corpo negro em diáspora.

Como forma dialógica de ampliar o escopo sobre este tripé nas práticas afro-brasileiras, assim como, metodologicamente, espriair maneiras de se perceber/sentir/pensar sobre esta tríade, abaixo eu trago três exemplos de práticas musicais-coreográficas então embasadas neste fundamento, utilizando para isto referenciais bibliográficos locais/nativos bem como análises específicas no intuito de melhor contemplar neste suporte escrito o que aqueles corpos puderam sentir/decodificar em suas vivências.

### 6.3 NO GROOVE ARRASTADO (PAGODE BAIANO)

Aqui, para além de um pensamento folclorizado sobre as práticas tradicionais, a experiência do tocar-dançar-cantar perpassa não apenas a esfera de práticas cuja características pertençam a um lugar histórico “inalterado” ou patrimonializado, mas também permeia a existência de práticas próprias de um campo dito de consumo popular e artístico, lugar o qual tem sido agenciado e conquistado desde o pós abolição. Dito isto, Ari Lima (1995; 1997; 2016) em seus respectivos estudos sobre o grupo *Timbalada* e a posterior *Crítica cultural sobre o Pagode Baiano*<sup>127</sup>, se debruça em contextos socioeconômicos da cidade de Salvador destacando, dentre outros aspectos, a figura do homem negro, pobre, e sua capacidade de

---

<sup>127</sup> É necessário pontuar que, enquanto gênero musical-coreográfico, o complexo então academicamente denominado pagode baiano tem sido, historicamente, chamado pelos/as praticantes por diversos outros termos (conforme cada fase de transformações), com exceção desta expressão “pagode baiano”. Embora nos últimos anos o termo *pagodão* ainda seja uma nomenclatura oficial entre “os de dentro”, há mais de uma década o termo *groove arrastado* tem sido utilizado pelas/os praticantes para se referir ao mesmo; a menção mais antiga até agora encontrada é 2006, com a banda Parangolé a partir da figura do cantor Eddye, hoje Eddye City. Enquanto “conceito”, *Groove Arrastado* se torna popular no início de 2007 quando Eddye, ao se desvincular da antiga banda, cria um grupo novo de nome Fantasmão, a qual é responsável por inaugurar uma série de modificações no modo de se praticar/sentir/viver o pagodão. A difusão e posterior adoção do termo *groove arrastado* se deve às alterações na formação instrumental, nas técnicas de execução, na elaboração timbrística, nas influências melódicas, bem como pela criação de alternativas à modelos de estrutura/forma musical. Entendendo o *groove arrastado* como este complexo tocar-dançar-cantar, observo que tais transformações vêm ocorrendo neste gênero em seus aspectos mais amplos, incluindo-se aí os movimentos coreográficos, as indumentárias e o caráter empreendedor dxs fazedorxs contemporâneos a partir dos usos comerciais das mídias sociais digitais e *streaming*.

reinvenção musical-coreográfica como forma de se afirmar em um mercado de consumo musical que se amplia a estas formas estéticas.

No primeiro trabalho (1995), Ari Lima discute acerca das musicalidades negras enquanto estéticas da pobreza, tomando como interlocutores a figura de Carlinhos Brown e mais 19 músicos componentes do grupo *Timbalada*. Discorrendo sobre os processos de resistências e ressignificações musicais/sociais ocorridas no contexto da comunidade do Candeal, no bairro de Brotas, o estudo realizado por Ari evidencia os lugares em disputas na cena musical em Salvador dos anos 1990, onde a figura do músico percussionista procura se colocar e se auto afirmar a partir de seus símbolos e suas linguagens. Aqui, o tripé tocar-dançar-cantar assume ares de protagonismo pleno, onde, embora a figura do cantor ou cantora se destaque, os músicos/musicistas, sobretudo os percussionistas, exercem tal fundamento de forma constitutiva às suas performances. Para um percussionista de modo geral, tocar-dançar-cantar é uma condição imperativa no seu fazer musical.

A bem da verdade, no contexto das produções musicais no cenário soteropolitano é pouco comum visualizar um músico timbaleiro, surdista ou bacurista, tocar seu instrumento mantendo-se estático, alheio à dança emergente. Em uma possível relação de aproximação ao que autores como Charles Keil (1987) chamaria de *participatory discrepancies*, ou Steven Feld (1994) apresenta enquanto conceito de *groove*, o que ocorre neste contexto musical/coreográfico baiano é o que os nativos costumam chamar de “molho”, em referência ao “dendê” que azeita a ambidestria e coordenação corporal exigidas no processo do tocar-dançar-cantar.

Sobre as musicalidades que constituem o *Groove Arrastado* (ou Pagode Baiano), Ari (2016) lança um olhar o qual busca interseccionar práticas musicais-coreográficas ao estatuto do corpo masculino enquanto desencadeador de gestualidades provocativas, que desobedecem ao padrão heteronormativo. Em seu olhar, os corpos negros masculinos fazedores/praticantes deste *Groove Arrastado* se permitem ter “viadagem”; compreensão esta que denota uma ação de movimentos, de danças, semelhantes àquelas praticadas mais comumente por corpos femininos e corpos “bichas”<sup>128</sup>. Este processo, ao passo em que evidencia o “dançar” em relação ao tocar e cantar, se apresenta enquanto modelo ressignificado do modo como homens deveriam movimentar os seus corpos, abrindo espaço para se pensar em um diálogo horizontal entre as performances de gênero e orientação sexual, então conectado às demandas sociais

---

<sup>128</sup> *Bicha* é uma nomenclatura anteriormente pejorativa, atribuída pelos homens héteros aos homens gays. Hoje, este termo tem sido ressignificado e então reivindicado pela comunidade lgbtq+ como forma de afirmação de orientações sexuais homoafetivas, bem como de identidades de gênero.

contemporâneas. Aqui, a(s) cultura(s) negra(s) inscrita(s) a partir do *groove arrastado*, assume seu papel enquanto elemento vivo e mutável, apresentando traços de transformações e atualizações constantes sem, necessariamente, se desvincular de uma concepção ampla do ser humano enquanto um ser histórico.

Aqui, os signos coreográficos forjados por estes corpos são interpretados e melhor compreendidos dentro deste contexto do *groove arrastado*, o qual, por sua vez, não existe sozinho em um estado de prática musical sem coreografia ou “descoreografado”, e muito menos existiria através de danças sem música ou “desmusicalizadas”. Neste sentido, o corpo negro, enquanto agenciador destes processos, demarca, também aqui, o seu lugar de arquivo vivo atualizável e ressignificador de conhecimentos historicamente encarnados, onde o lugar no qual se produz o *groove arrastado* é o mesmo onde repressões, moralismos, conquistas e encantamentos são ressignificados sob o amparo de resistências, signos e dinâmicas as quais continuam sendo de cor preta e socialmente periféricas.

#### **- Tocar: pulsação, aspectos rítmicos-melódicos**

Conforme já foi mencionado anteriormente, o *Groove Arrastado* tem as suas razões de ser atualmente chamado desta forma. Das razões que podem fundamentar esta nomenclatura no momento atual, elenco duas como sendo de maior importância: uma está relacionada ao aspecto do andamento ou pulsação praticado neste fenômeno musical-coreográfico; a outra se refere ao caráter ampliado deste gênero em suas possibilidades rítmicos-melódicas (timbrística) através de interfaces com outros gêneros musicais, bem como pela inserção de instrumentos até então pouco usuais.

Sobre o primeiro aspecto, o da pulsação, a evidente e radical transformação que houve na condução do “balanço” em relação aos anteriores e ainda atuais sambas de roda, samba duro, samba junino e pagodão é de saltar aos olhos. Tais diferenças, todavia, pode ter relação com o processo histórico de midiaticização e comercialização que o pagode, a partir dos anos 90, experimentou nacionalmente sobretudo a partir do grupo Gera Samba que se tornou É o Tchan. Ocorre que estes gêneros de sambas (de roda, duro, junino), os quais têm características participativas (Keil, 1987) por sua natureza, eles tendem a desobedecer aos andamentos fixos e afinações rígidas provocadas pela normativa musical industrial. Portanto, ao passo em que a influência da indústria fonográfica e as consequentes modificações “sugeridas” encaminham esta prática para um lugar mais próximo de pulsações e afinações exatas, sem variações, inevitavelmente (sem juízo de valor) tais ações provocam o surgimento ou insurgência de novos contextos e práticas musicais-coreográficas que atendem a esta demanda.

Assim, me colocando à escuta de três exemplos musicais temporalmente distantes entre si, foi possível sentir no corpo, seja através de movimentos, da escuta ativa ou da execução musical, as diferenças de andamento/pulsação que separa cada exemplo conforme o contexto individual de cada produção. O primeiro exemplo observado foi a canção "Samba Fama" do LP de 1988 do grupo baiano de Samba Junino, denominado igualmente *Samba Fama*; o segundo exemplo foi a canção "Dança do ventre" gravada em 1997 pelo grupo *É o Tchan*; e o terceiro exemplo foi a canção "Malandrinha", gravada e veiculada em 2018 pelo grupo *Harmonia do Samba*. Neste processo, para além do corpo, utilizei como suporte metodológico o app "Tempo", o qual tem função de metrônomo e que aqui pôde me auxiliar no processo de mensurar o andamento de cada fonograma;

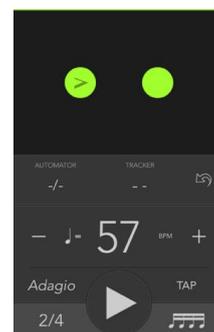
*Samba Fama*, 1988.



*É o Tchan* (*Dança do ventre*) 1997.



*Harmonia do Samba* (*Malandrinha*) 2018

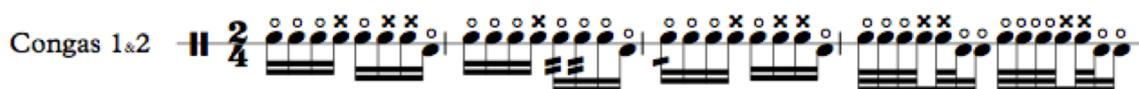


Entre os períodos de gravação que separam as faixas, temos uma distancia de 9 anos do *Samba Fama* para o *É o Tchan*, e 21 anos entre esta ultima para a canção do *Harmonia do Samba*. Se considerarmos as diversas transformações comerciais, tecnológicas, conceituais e políticas que a música negra, neste caso a afro-baiana, experimentou desde 1988 até hoje, certamente encontraríamos outras possíveis respostas, conjecturas ou perguntas acerca desta desaceleração na concepção do andamento/pulsação. Embora corpos e ouvidos desatentos tendam a considerar irrelevante esta diferença de 30bpm (batidas por minuto) entre o 1º e o 2º exemplo, e mais 46bpm entre o 2º e o 3º, no que tange ao corpo praticante deste gênero, tais diferenças significam pôr em xeque um conjunto de possibilidades criativas que permeiam desenhos coreográficos, *riffs* instrumentais bem como a prosódia ou pronúncias textuais próprias de cada exemplo musical em seu tempo e contexto individual. Aqui, não caberiam julgamentos, binarismos nem categorizações quanto a melhor ou pior velocidade de pulsação, tampouco questionar ou defender a legitimidade de essencialismos culturais, mas cabe sim observar o terreno geográfico, histórico e político onde cada prática e praticante floresceu, se influenciou/ressignificou e como (de quais modos) seus/suas protagonistas a tem realizado.

Como segundo ponto importante para a concepção de *Groove Arrastado* dentro da esfera do "tocar" (Fu Kiau, 1986), o aspecto rítmico assume um lugar de cruzamento no processo de feitura e concepção deste gênero. Tal qual uma teia, as linhas rítmicas produzem melodias que, a depender da recepção de cada ouvinte-praticante podem ser entendidas como execuções propositais ou talvez "ilusórias"- distinção essa que implica na confirmação ou frustração de expectativa sonora para cada instrumento. Conforme apresenta Gerhard Kubik (1984), este efeito "ilusório" tem relação com as alternâncias de timbres ocorridas durante a execução musical, onde a produção dessas alternâncias engendra construções identitárias e de linguagem musical na medida em que a técnica e o conhecimento íntimo do instrumento conduzem (a pessoa e o instrumento) a esta experiência de produção sonora situada. Neste contexto, produção de timbre, de linguagem, está atrelado aos aspectos endógenos e à erudição nativa de quem o faz: é necessário saber dar "a tapa"; fazer "o molho" e estar "na pegada" do *groove* para ter o resultado esperado.

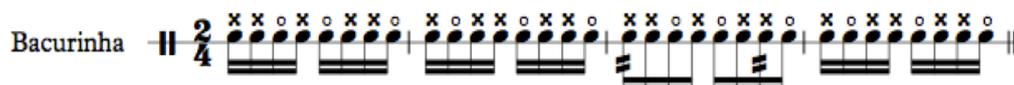
Nesse sentido, as melodias produzidas neste contexto dão origem a um colorido timbrístico de cruzamentos multireferenciais ou multidirecionais, os quais, embora amparados em uma mesma pulsação elementar, possibilita ao praticante flertar com a diversidade de pulsos e de "tempos fortes" que se apresentam ao longo da vivência musical.

1. Exemplo gráfico aproximado de fragmentos do *Groove Arrastado* nas Congas:



-Embora sejam, usualmente, tocadas com manulação alternada, o toque das congas é marcado pela sua variação quanto a multiplicação ou subtração de notas e acentos ao longo da execução musical. Tal condição gera proposições musicais de ordem timbrística bem como estruturais; ciclos regulares/irregulares.

2. Exemplo gráfico aproximado de fragmentos do *Groove Arrastado* na Bacurinha:



- Aqui, as duas mãos tocam juntas/em sincronia na bacurinha, gerando um som "plá" onomatopéico nativo e inerente. Seria o equivalente a um *flam*, utilizado na literatura percussiva euro-americana.

### 3. Exemplo gráfico aproximado de fragmentos do *Groove Arrastado* no Torpedo:



-Este instrumento tem sido visto como um divisor de águas na forma de produção e recepção do pagode atual, o então *Groove Arrastado*. Tendo sido inserido contemporaneamente à guitarra elétrica, os toques e variações realizados no torpedo configuram o caráter transitório, fluido que o *Groove* tem em relação às formas anteriores.

#### - Dançar: aspectos coreográficos:

Corporalidades negras forjadas no fluxo diaspórico nas américas apresentam como características comuns a intensidade e maleabilidade em seus movimentos coreográficos. Sem desconsiderar suas particularidades contextuais, tamanha intensidade e fluidez estão ligadas a processos culturais históricos de reconhecimento, formação e deformação destes corpos. Enquanto produção negro-baiana embasada no tripé tocar-dançar-cantar, o *Groove Arrastado* traz esta intensidade de movimentos de maneira intrínseca, atrelada à dinâmica (volume) de execução musical bem como às acentuações sugeridas por este fazer. Para além de linearidades ou centralidades que busquem o equilíbrio, o dançar, aqui, é parte de um todo em construção; é agente interlocutor no diálogo com o tocar na medida em que provoca e influencia caminhos, ao passo em que o é também influenciada neste fluxo de agenciamentos.

Denotações sexuais, expressões de força, de vigor, de fecundidade e vitalidade presentes nestas práticas reúnem experiências e conhecimentos de ordem histórica-processual; ou seja, são permanências, heranças encarnadas e em atualização. Sob o olhar histórico do moralismo e do pecado judaico-cristão, gestualidades e expressões das culturas negras, semelhantes a estas, eram e continuam a ser, em alguns espaços, associadas quando não ao demônio a comportamentos de perversão, volúpia e desvalorização corporal feminino. Aqui, se dá um processo de atualização destas corporalidades e suas gestualidades de modo que o novo, o vindouro apenas se realiza na medida em que antigo e ancestral se faz presente enquanto base e em estado de *Sankofa*.<sup>129</sup>

<sup>129</sup> "O conceito de *Sankofa* (sanko = voltar; fa = buscar, trazer) origina-se de um provérbio tradicional entre os povos de língua akan da África ocidental, em Gana, Togo e Costa do Marfim. Em akan "se wo were fi na wosan kofa a yenki" que pode ser traduzido por "não é tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu". Como um símbolo adinkra, sankofa pode ser representado como um pássaro mítico que voa para frente, tendo a cabeça voltada para trás e carregando no seu bico um ovo, o futuro. Também se apresenta como um desenho similar ao coração ocidental. Os Ashantes de Gana usam os símbolos adinkra para representar provérbios ou ideias filosóficas. Sankofa ensinaria a possibilidade de voltar atrás, às nossas raízes, para poder realizar nosso potencial para avançar" (REVISTA SANKOFA, 2013). Disponível em: (<http://sites.google.com/site/revistasankofa>).

No *groove arrastado* a dança não é una, tampouco a coreografia é singularizada quanto às suas movimentações. O que há é um comportamento circular amalgamado, onde os sambas, arrocha, break dance (*hip-hop*), funk carioca, *afro-house*, kuduro, se inserem de maneira a construir movimentações coerentes às sonoridades em diálogo. Muito disto tem relação direta com as possibilidades contemporâneas de produção e consumo de uma cultura local-global, na medida em que o consumidor (ouvinte, espectador), a partir de suas influências globais, passam a contribuir, de modo mais efetivo, na maneira como a produção cultural local deve se comportar. Dançar o *Groove Arrastado* é costurar poeticamente polifonias e gestualidades mutuamente, onde o estado de presença plena reivindica o vigor, a força e a maleabilidade de forma simultânea. O *Groove Arrastado* é uma teia de saberes.

#### - Cantar: aspectos transversais:

Enquanto terceiro elemento a fazer parte do trio que fundamenta as práticas musicais-coreográficas afrodiaspóricas, o cantar, no *groove arrastado*, se apresenta com características consideravelmente versáteis. Não me atarei aqui a falar sobre letras ou debater sobre o que elas trazem como conteúdos (os quais, aliás, são diversos), mas também não me furtarei de utilizá-las, uma vez que eu as compreendo como um elemento de produção musical negra contextualizada. Portanto, o cantar, entendido aqui como um complexo rítmico-melódico vocalizado, é igualmente construtor de linguagem e identidade musical periférica, fincado em permanências culturais ressignificadas.

Nesse sentido, a atuação do canto neste gênero obedece a critérios internos que transitam desde uma forma anunciativa, ao modo de chamar a atenção e direcionar caminhos, até formas melódicas pedal (na região grave da voz), bem como floreios e *riffs* que geralmente são acompanhados por um ou mais instrumentos (como a guitarra, contrabaixo ou sintetizador). Tal qual os instrumentos musicais contrabaixo, torpedo e bacurinha, também a voz se comporta de maneira fluida, brincando com figuras musicais de duração, mesclando-as entre as repetições de frases ou estrofes. Para além de um instrumento melódico, o canto, através de seus acordes em contexto, está para um instrumento de percussão assim como estes estão para os instrumentos melódicos, considerando aqui o colorido timbrístico produzidos na execução.

Eu não aguento mais vou desabafar, embaçaram na quebrada tá sinistro de aturar, (*sic*) invadiram nosso gueto, tiraram a paz e o sossego. Toda noite, todo dia... Tome baculejo, toma baculejo. Da onde você vem, pra onde você vai, mão na cabeça rapaz.

Tô ligado, tô sabendo você que é do movimento, eu quero ver o documento. (PARANGOLÉ, 2006)<sup>130</sup>.

Pensar este canto, em sua expressividade criativa, fora do contexto musical-coreográfico do *Groove Arrastado* seria como descaracterizar esta prática no que tange a sua construção identitária. Do mesmo modo, os dois outros pilares (o tocar e o dançar) só os são considerados parte deste corpo por possuírem, em suas estruturas fundantes, elementos comuns que os interligam a esferas de experiências que, embora sejam atuais e contemporâneas, elas trazem saberes de outros tempos. É necessário, portanto, se despir das lentes hegemônicas não negra e então vestir-se daquelas produzidas aqui, no seio da cultura afro-brasileira e afro-baiana para que mais adequadamente se compreendam tais manifestação desde seu pilar epistemológico.

#### 6.4 NOS CANDOMBLÉS

Agregado à centralidade da força espiritual que conecta o fazer e o sentir das experiências negras em diáspora, o fundamento tocar-dançar-cantar tem aqui no terreno dos candomblés um lugar pleno para o seu acontecimento. Tal colocação se explica pelo fato de haver nesse encontro a integralidade destes três fenômenos junto à ação do *rezar*, ou seja, a completude do ciclo tocar-dançar-cantar-rezar em sua força plena. A saber, conforme nos trouxe a documentação, essa condição já acontecia de modo aberto nos antigos *calundus* dos séculos XVII e início do XVIII, como já discutido anteriormente. O dispositivo batuque, nesse movimento, quando generalizando as praticas negras na África, e sobretudo no Brasil, tendera a excluir dos seus discursos o elemento rezar (o qual não era enxergado pelos brancos ou passou-se a ser ocultado pelxs pretxs) e dava-se ênfase nessa abordagem à tríade tocar-dançar-cantar. Aqui, no caso dos candomblés, essa junção acontece de maneira explícita e expõe o que o povo bakongo - em língua kikongo - vem chamar de *kinenga*, conceito este que poderíamos - a partir da língua portuguesa - compreender como *equilíbrio*. Ou seja, embora haja manifestações onde o elemento rezar, enquanto sinônimo de invocação, não apareça em sua forma convencional (o que não quer dizer que ele não esteja ali), o sentindo que traz *kinenga*

---

<sup>130</sup> Trecho da canção "Tome baculejo", gravada pelo cantor Edye City, junto a banda Parangolé, em 2006. Nesta canção, o vocalista transita por figuras musicais de duração diversas, provocando sensações de retardo e aceleração na intenção musical, conforme as partes que compõem a canção. Aqui também há uma função pedal exercida pela voz na região grave, bem como a realização de diálogos com o contrabaixo e bacurinha. Embora não tenha citado anteriormente, mas o *rap* é uma das influências mais marcantes na constituição do *groove arrastado*, sendo inseridos através de técnicas de rimas, do uso de *samples* de grupos como Racionais mc's e grupos estadunidenses, no uso de temáticas provocadoras de protestos, bem como na influência em adotar indumentárias da cultura *hip-hop*.

vem propor que a dinâmica do equilibrar-se perpassa o círculo tocar-dançar-cantar-rezar em suas quatro fases de fundamento.

Por esse caminho, a observação dos processos musicais-coreográficos e de encantamento comuns aos terreiros de candomblés traz à tona o caráter de uniformidade e cumplicidade horizontal que existe entre danças, toques e cantigas, cuja ação conjunta se configura num exercício solene do rezar. Os vínculos estabelecidos neste diálogo provocam um lugar de protagonismo calcado numa coletividade real e profunda do seu acontecer, na medida em que tambores se relacionam ao chiar do chinelo de quem dança, as melodias se reconstruem junto às palmas dos presentes bem como as rezas emanam dos suspiros e recados de quem recebe o santo.

Portanto, o estabelecimento da relação recíproca nessa correspondência é algo de caráter espontâneo e originário nas experiências de práticas de crença afro-referenciadas, na medida em que inserções ou sobreposições sonoras-gestuais de humanos e entidades espirituais vão compondo uma atmosfera ritual que conduz o praticante a um estágio atemporal do que está acontecendo. Aqui, a música conduz e induz a dança de determinada entidade, ao passo em que esta dança, com seus acréscimos ou reduções reencaminha o fazer musical para um outro lugar. É como se costuma dizer, que o alagbê/xicarangoma/huntó, o tocador, ele tem que estar atento ao pé do orixá, pois é ali nesta dança que se costura a rede de diálogos. Rosamaria Barbara (2012) salienta que é necessário ao tocador não apenas o domínio do repertório de toques, mas também de cantos e danças, pois essas habilidades co-existem

[o] conhecimento dos tocadores não se limita aos toques; eles também têm um tipo de percepção que usam ao longo do ritual, quando os orixás estão manifestados. Eles sabem como fazer alguém cair em transe, usando as variações, como quando o atabaque rum sai do ritmo dos outros dois atabaques e introduz variações, para depois retomar o ritmo usual. Essas variações se ligam provavelmente à tensão muscular dos dançarinos em transe; a intensidade dos tambores deve sustentar o ardor muscular dos dançarinos.

Durante uma festa para as aiabás no terreiro de Oxumarê, em 2 de setembro 2000, verifiquei que ao se manifestar Iemanjá, um dos velhos tocadores tirou do atabaque rum o jovem que havia pego o seu lugar e começou a tocá-lo com muita força e ênfase, olhando fixamente para os orixás, como se estivesse totalmente prisioneiro da dança. Havia uma correspondência entre a música e a dança que ligava o alabê e o orixá dançante como se ambos fizessem parte de um mesmo conjunto energético. Além de tocar, o músico tinha toda uma performance corporal especial: usando uma das baquetas (aguidavis), indicava uma pausa no toque, abaixando o corpo todo até o fundo do tambor e alongando-se como que para relaxar da extenuante tarefa, uma vez que os cantos duram pelo menos uma hora. (BARBARA, 2012. p. 124).

Sustentados por estruturas simbólicas encarnadas, bem como fincados em permanências ressignificadas, os candomblés na Bahia (o Angola, de Caboclo, Gêge e Ketu) são, portanto, materialidades produtoras de conhecimentos os quais subvertem a lógica linear hegemônica.

Sem se atrelar a ideais evolucionistas nem a binarismos, os candomblés agregam o tocar-dançar-cantar-rezar enquanto identidade primeira, perceptível no âmbito mais profundo de suas estruturas através da qual orienta a prática ritual no processo conectivo entre o mundo material e o mundo dos encantados. Os candomblés, nesse sentido, são pluralidades traduzidas em toques, danças, cânticos e rezas, considerando, neste âmbito, a diversidade que particulariza cada nação, cada casa e cada geração de religiosos.

### **- Tocar: aspectos dialógicos e suas permeabilidades**

Referir-se ao tocar no âmbito das práticas rituais do candomblé é como que mergulhar no mar profundo de possibilidades musicais onde suporte da escrita continua não dando conta em contemplar todo o seu comportamento. Há trabalhos que tratam desta temática desde o campo da etnomusicologia (LUHNING, 1990); (CARDOSO, 2006); (BARROS, 2017); (MALAGRINO, 2017) e trazem em seus recortes de pesquisas perspectivas rituais que se referem a práticas e casas específicas - condição essa que amplia as considerações acerca do como e de qual tradição de prática musical se pretende abordar. No contexto Soteropolitano, embora as casas tenham seus calendários e repertórios em parte comuns e ora particulares, as nações de candomblé compartilham entre si muito dos seus toques, cantigas e danças, o que propicia a construção de diferentes "sotaques" ou variações para um mesmo toque e acaba por ampliar o terreno compreensivo acerca do que está sendo musicalmente executado.

Em sua tese, Xavier Vatin (2001) estudou práticas rituais de ambas as nações Angola, Ketu, Gêge e o culto aos caboclos, onde ali ele observa e infere a respeito das entidades, do transe e sobretudo a respeito da música, com ênfase nos toques. Através destes Vatin buscou considerar a reivindicação de cada nação - bem como a do culto aos caboclos - se atentando ao sentimento de pertença e prováveis origens identitárias destes toques, possibilitando a ampliação de olhares para possíveis cruzamentos e empréstimos musicais entre as nações ao longo do processo de formação litúrgica e institucionalização das práticas rituais. A partir de uma abordagem comparativa, foram ali agrupados um total de 20 toques, sendo que 4 são atribuídos à nação Angola; 8 à nação ketu; 7 ao grupo Gêge e 1, o toque ijexá, não sendo de origem de nenhuma destas nações.

A respeito do número total de toques usados em cada nação e dos empréstimos recíprocos, constata-se que: 16, entre os quais 8 empréstimos, são usados na nação Ketu; 8, entre os quais 1 empréstimo, são usados na nação Jêje; 7, entre os quais 3 empréstimos, são usados na nação Angola; 3, emprestados da nação Angola, são usados no culto aos caboclos; culto este que então não possui nenhuma fórmula rítmica específica. (VATIN, 2001, p.13).

Quadro 6 - Distribuição dos 20 toques e suas respectivas relações de origem e empréstimos.<sup>131</sup>

<div style="text-align: right;">Culto</div> <div style="text-align: left;">Toque</div>	KETU	GÊGE	ANGOLA	Culto aos CABOCLOS
<i>Adarrum</i>	(E)	O	(E)	
<i>Agabí</i>	O		E	
<i>Aguerê de Oxossi</i>	O			
<i>Alujá</i>	O			
<i>Arrebate</i>	(E)		O	
<i>Avaninha</i>	E	O		
<i>Barravento</i>			O	(E)
<i>Batá</i>	O			
<i>Bravum</i>		O		
<i>Cabula/Cabila</i>			O	E
<i>Congo</i>			O	E
<i>Daró</i>	O			
<i>Ibí</i>	O			
<i>Ijexá</i>	E	(E)	(E)	
<i>Jincá</i>	E	O		
<i>Opanijé</i>	O			
<i>Ramunha</i>	E	O		
<i>Sató</i>	E	O		
<i>Tonibobé</i>	O			
<i>Vassi/Vassa</i>	O	O		

Fonte: Xavier Vatin, (2001, p. 12).

Como é sabido, tais nomenclaturas não representam apenas os nomes dos toques então distribuídos entre gã, lé, rumpi e rum, mas também denominam características textuais/litúrgicas de determinada entidade e sobretudo, qualifica a dança dessa divindade em seu aspecto mais particular possível. O conhecimento e habilidade na prática destes toques carece de uma imersão profunda, fazendo desta experiência religiosa um dos pilares que fundamentam a condição de existência. A despeito do discurso histórico no qual o dispositivo batuque buscou silenciar tamanha diversidade sonora, a compreensão pormenorizada destas permanências e suas ressignificações demarca um importante lugar de inscrição no terreno das ciências e pedagogias que estudam as musicalidades no Brasil, na medida em que desmantela a escuta simplista bem como desautoriza as análises lineares que são lançadas sobre este fenômeno.

### - Dançar: Gesto e espiritualidade

<sup>131</sup> "Legenda: «o» significa «origem»: o toque é originário da nação em questão; «e» significa «empréstimo»: o toque provém de outra nação; os parênteses significam que o empréstimo é raramente utilizado; quando o toque não é utilizado na nação em questão, não tem nenhuma letra" (p.12).

Nadir Nóbrega (2016) e Edileuza Santos (2015) explicam que enquanto religião, o candomblé se expressa através de seus ritos e danças as quais são concebidas a partir de uma relação de intimidade com o tambor e todo o simbolismo que envolve a religião. Por ter uma característica holística, as danças de expressão negra que compõem as cerimônias dos candomblés - onde a corporificação das divindades se dão também através de movimentos coreográficos - dependem de um todo simbólico-religioso-sonoro para que o diálogo terreno se estabeleça e a conexão sobrenatural seja alcançada. Aqui, cada movimento gestual está relacionado a signos particulares de entidades, abrangendo aspectos que dizem respeito ao caráter geracional (quanto a "idade" da divindade: se é mais velha ou não), que dizem respeito às suas ferramentas simbólicas (através de movimentações que simulam a função desta ferramenta: cortar, flechar, espelhar) bem como aos aspectos relacionados à natureza ou personalidade da entidade (Exu, no candomblé Ketu, apresenta em sua dança a ação do girar, como uma tônica na movimentação, dialogando com o lugar do encruzilhar e comunicar no qual o seu lugar cosmológico é compreendido).

Inaicyra Falcão (2015) vem dizer que neste contexto sagrado, o elemento dramático e sua associação ao poder extraterreno se manifesta perante a ação do dançar, na medida em que o indivíduo incorporado busca comungar com esse poder sobrenatural e provoca, durante este processo, um determinado estado de emoção. Para a autora, “o papel da dança no rito é o de absorver o fazer implícito no próprio contexto religioso, [onde se pode] observar que os movimentos não são realizados de forma aleatória ou simplesmente como respostas ao ritmo ou à música. Os movimentos corporais são simbólicos, precisam ser representados de forma específicas” (FALCÃO, 2015, P.54). Nessa perspectiva, arquétipos coreográficos ou movimentações arquetípicas destas entidades se confundem à materialidade da pessoa religiosa encarnada, ao passo em que o temperamento mitológico desta divindade recria neste corpo dançante um lugar de comunhão em expressividade carnal-espiritual.

Para além das especificidades que envolvem pensar um corpo que dança cuja estrutura já tenha se dado aos cuidados da feitura e iniciação, se faz também necessário sentir o modo como o corpo coletivo se manifesta em suas disposições comunicacionais, estéticas e poéticas. O mover da gira em estado de xirê estabelece um caminho em fluxo comum de rotação grupal, algo neste contexto que não impede o acontecimento do rodar de outras rodas, em fluxos, intensidades e respirações distintas. A queda, a quebra, o breque, o mexido e o sacudir são ambos aqui artefatos moventes em descontinuidades continuadas. Nenhum deles desfazem ou desregulam os ciclos do girar, mas ao contrário, tais descontinuidades reativam e reafirmam a singularidade de cada ciclo em cada novo girar de cada corpo singular e coletivo. A esse

processo de movência constante relaciona-se o que Tiganá Santana (2019) compreende sobre o princípio filosófico bakongo *dingo-dingo*, o qual reitera a dinâmica dos acontecimentos das coisas em suas repetições, fazendo com que esta se torne uma outra coisa sem que haja fim nesta repetição.

#### **- Cantar: Devoção e evocação;**

Por se tratar de um contexto religioso específico, que se diferencia das tradições judaico-cristãs, a prática do cantar no contexto dos candomblés assume um papel que, para além de louvar as entidades celebradas, os cânticos as convidam à materialização por meio do estado de santo. Em sua relação de interdependência com os toques e danças, o canto é, juntamente com as rezas, o componente verbal e particularmente melódico que constitui a prática ritual dos candomblés. No contexto de festas públicas, o xirê, esses cânticos são entoados não apenas por iniciados, mas também pela comunidade presente, incluindo visitantes, curiosos e pesquisadorxs, o que de certo modo influencia na sonoridade e execução dos textos.

Lühning (2010) explica que “existe um repertório enorme de cantigas conhecidas em cada nação de candomblé e, de certa forma, cada casa constrói um modelo próprio de sequências de cânticos, influenciado pela trajetória ancestral e a descendência de outras casas às quais se rende respeito” (LÜHNING, 2010, p. 122). Embora o conhecimento e domínio por parte de um religioso sobre tamanha diversidade de cânticos e repertórios seja, a bem da verdade, uma façanha pouquíssima conhecida ou veiculada, há, na história recente, um mestre ao qual tem sido atribuído o status de último dos grandes mestres do passado. Trata-se do mestre alabê, ogã Erenilton Bispo dos Santos (1943-2014) o qual, embora estivesse vinculado ao corpo de alabês da Casa Oxumaré, pelo seu prestígio social em ser considerado perfeccionista e conhecedor de um vasto repertório, era convidado por casas das diversas nações a participar de suas cerimônias.<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup> Há um documentário denominado *Mestre Erenilton: a voz que chama os deuses*, produzido pela Fundação Palmares, onde familiares, alunos, amigos e lideranças do candomblé contam suas memórias sobre o convívio e a vida do mestre Erenilton. O filme está disponível em: (<https://www.youtube.com/watch?v=fxrnxdeqkw4>). Ainda, há um livro produzido pela pesquisadora Angela Elizabeth Lühning e Sivanilton Encarnação da Mata, intitulado *Casa de Oxumaré: os cânticos que encantaram Pierre Verger* (2010), onde a figura de mestre Erenilton é amplamente mencionada.

Figura 24 - Anúncio da morte do Mestre Erenilton Bispo dos Santos.

**MEMÓRIA** Ogã do Terreiro Oxumarê, ele fazia parte da grande escola dos sacerdotes músicos e era defensor dos afoxés

## Candomblé se despede do alabê Erenilton

**CLÉIDIANA RAMOS**

Calou-se, no plano terrestre, a voz de um dos membros da grande escola dos sacerdotes músicos do candomblé: Erenilton Bispo dos Santos, 70 anos, foi sepultado ontem no Jardim da Saudade. Ele foi também um incansável defensor da sobrevivência dos afoxés por meio do grupo Filhos-de-Kortin-Elan, do qual era presidente.

Filho de Omolú, ogã Erenilton era alabê - título usado pelos sacerdotes músicos na tradição ketu - do Terreiro Oxumarê, localizado no bairro da Federação.

Dono de um vasto conhecimento sobre os cantos e ritmos do candomblé, era recebido com um toque especial dos atabaques nos terreiros das variadas nações.

"Ele tocava para o orixá. Era um prazer vê-lo cantar. Foi meu irmão, meu amigo, uma pessoa que dedicou sua vida ao candomblé e ao afoxé", afirma Tânia Bispo. Ela é nayé do Terreiro Oxumarê, título para o mais alto posto do grupo das ebedés (sacerdotisas que não entram em ransê) e irmã biológica do ogã Erenilton.

Ele gozava de um extremo respeito também entre os xirarangomas e bustós, como

são chamados, respectivamente, os sacerdotes músicos nas nações angola e jeje.

**Herança**

"Sabemos que ele está no outro plano junto com aqueles que já partiram para reforçar a nossa caminhada", diz o tata Xuxuca Moxingoma, nome sagrado de Esmeraldo Erenilton, xirarangoma do terreiro Pomba Jangara.

Segundo tata Xuxuca, ogã Erenilton será sempre lembrado pela insistência e luta para manter a coerência dos ritmos do candomblé e o comportamento elegante.

"Ele sempre esteve preocupado em marcar a diferença entre o toque religioso e o recreativo usado nos grupos musicais. Não aceitava a mistura", diz.

Conhecido por, nos últimos anos, reger a orquestra do candomblé apenas com a voz - sentado em um banco e segurando uma toalha para enxugar o suor -, o sacerdote tinha um apreço especial pela correção tanto da melodia como da pronúncia.

"Meu mestre tinha uma marca especial que era a busca da perfeição. Cantar ou tocar errado era motivo para correção imediata. Ele pegava o gã e ensinava", relata o historiador Jaime Sodré, xirarangoma do terreiro Tanuri Jangara e oloê do Bogum.

**Lições**

Sodré também destaca o amor incondicional que ogã Erenilton tinha pelos afoxés. "Essa manifestação era a sua tentativa de mostrar como o povo de santo deve se portar no espaço carnavalesco".

De acordo com Sodré, o ogã Erenilton formou uma grande dupla com o ogã Alcides, conhecido como Cidinho, também do Oxumarê. "Eles são representantes de um tipo típico dos mais antigos que tem um sonoridade diferenciada", completa.

Alabê do terreiro C. Branca, Edvaldo de Araçá Santos, conhecido como I padinha, destaca as lições deixadas pelo ogã Erenilton.

"Oxum deve estar cheio de alegria com a sua chegada o último dos grandes do passado, mas deixou discípulos. Tive a honra de vê-lo junto com outros dos antigos, como priano e Jorge", acrescenta

**deuses pra terra**

**SACERDOTE ILUSTRA ESPECIAL DE A TARDE**

Ogã Erenilton Bispo dos Santos foi um dos personagens da capa do especial "Os homens que chamam os deuses pra terra", publicado em 30 de novembro de 2013 por A TARDE, em comemoração ao Dia Nacional da Consciência Negra. O especial foi premiado na categoria mídia impressa, na edição do ano passado do Prêm Abdias Nascimento. A premiação é uma das mais importantes do jornalismo brasileiro

**Erenilton era perfeccionista ao entoar os cânticos**

**"Ele marcava a diferença entre o toque religioso e o recreativo"**

**"Meu mestre tinha uma marca especial que era a busca da perfeição"**

**"É o último dos grandes do passado, mas deixou discípulos"**

Fonte: Jornal A Tarde, edição 15/2/2014.

O cantar, nessa esfera, é compreendido como um conjunto de ações que atuam com fins específicos, sendo este parte fundamental para que a liturgia cerimonial aconteça em sua plenitude. Enquanto produção cultural negra, o canto permeia a diversidade de cultos nas nações através de estruturas de festas e repertórios os quais são modeláveis e se compartilham conforme o fluxo e movimento de cada casa, de cada liderança em cada momento histórico. Dada a presença das três línguas do tronco bantu na Bahia – kimbundu, kinkongo, umbundu -, é comum perceber nos terreiros de candomblé Angola o compartilhamento de melodias semelhantes para determinados minkisi, onde os textos destas cantigas ora se assemelham ora se distinguem no tocante à língua cantada. De modo parecido ocorre entre casas de nação ketu, onde, embora seja comum haver repetição idêntica de determinados cânticos, há aí recriações no repertório ritual oriundos da relação entre as línguas yoruba e a língua portuguesa, condição essa que também se percebe entre as línguas do tronco bantu junto ao português, dando origem

ao que a etnóloga Yeda Pessoa de Castro chama de “bantuismos” e a antropóloga Lélia Gonzalez vem chamar de “pretoguês”.

A natureza do canto cultivado no contexto dos candomblés é de caráter coletivo, obedecendo a uma forma estrutural responsorial, onde a cantiga é iniciada por uma pessoa em especial e as demais praticantes respondem em uníssono à este verso solista seja repetindo este mesmo verso ou seja respondendo com outras palavras.

**Exemplo 1-** Repetição do mesmo texto:

Solista:

*Pambunjila jamukonguê iyá o rerê*

*Pambunjila jamukonguê iyá o rerê*

Resposta:

*Pambunjila jamukonguê iyá o rerê*

*Pambunjila jamukonguê iyá o rerê*

**Exemplo 2 -** Repetição com texto diferente:

Solista:

*Awenda kanjira*

*Muganga Nganga ae Tumba ô*

Resposta:

*Tawamin a ê tawamin*

Esse comportamento musical responsorial é percebido entre as diversas tradições culturais centrais e ocidentais africanas, sendo igualmente possível percebê-lo nas estruturas musicais negro brasileiras de cunho artístico e de entretenimento, tal qual os sambas, funk carioca, mangue beat e *axé music*. O lugar do canto e do cantar no contexto dos candomblés significa a existência de um lugar das dinâmicas de permanências cuja intersecção passado, presente e futuro se arrolam no entorno das ressignificações deste fazer. Embora considerando este lugar enquanto espaço singular de construção identitária musical, espiritual e idiomática, o canto e o cantar aqui não logra de status hierárquico tal qual se dá no contexto extra-religioso ou da indústria fonográfica. Aqui, canto-toque-dança e reza comungam de um fazer ritual onde *kinenga* é o responsável por reger a horizontalidade dessas práticas em seu acontecimento.

## 6.5 NA CAPOEIRA

Neste jogo, a capoeira também se apresenta como um fenômeno afrodiaspórico potente, pois nela, o tocar-dançar-cantar atua enquanto base epistêmica produzindo em seu contexto de roda pluralidades corporais e sonoras. Em sua arte encarnada, a capoeira é constituída de

informações historicamente registradas, cujo acesso aciona seu caráter maleável e o aparente desequilíbrio proposto em seu fazer, onde o corpo, enquanto ponto de partida e de chegada, é igualmente visto aqui como canal de fruição dos atravessamentos que constituem a capoeira enquanto produção negro diaspórica.

Por ser constituída de vetores identitários, políticos e epistemológicos relacionais, o bojo *capoeira* assumiu, a partir da segunda metade do século XX, perspectivas diversas a partir de suas vertentes Angola e Regional destituindo neste complexo qualquer tentativa de homogeneização entre as linguagens. Intento falar aqui a partir da vertente Angola do fazer capoeira, na qual o lugar do sagrado encobre todo o fazer ritual desde a tiragem e raspagem do arame, o corte e raspagem da beriba, bem como da limpeza e preparo das cabaças na confecção do berimbau, até o estágio de acontecimento da roda. De modo geral, os grupos de capoeira angola estão ligados a terreiros de candomblés da nação Angola, onde Nzambi, enquanto ser supremo, rege espiritualmente estes espaços e as pessoas que neles transitam, mesmo aquelas que não são iniciadas na religião.

Por ser diaspórica, a capoeira traz consigo a ressignificação enquanto forma de existência, na medida em que ela agrega simbologias, paramentos, indumentárias, idioma e instrumentos musicais não oriundos deste complexo étnico kongo-Angola. Temos, nesse sentido, a língua portuguesa (em sua ressignificação pretuguês), o pandeiro, as roupas e sapatos de jogo, como alguns dentre os elementos então englobados neste refazer em diáspora, condição esta que foi sendo mais evidentemente elaborada ao longo de todo o século XX, sobretudo no que tange à sistematização ritualística desta prática. Diálogos entre o sagrado cristão e candomblecista se dão na esfera das cantigas, assim como simbologias como o sinal da cruz no pé do berimbau ou após a esquiva de algum golpe perigoso, comungam de significados que permeiam tanto a tradição da cruz kongo e dos pontos riscados, assim como daquela cruz cristã universalizada pelo colonialismo.

A instrumentação na estrutura de uma roda de capoeira angola, de modo geral, mantém a bateria num ponto fixo da roda onde o berimbau gunga é ladeado pelo berimbau médio e pelo berimbau viola. Junto a estes, há 1 ou 2 pandeiros, um atabaque, um agogô e um reco-reco, sendo esta formação uma realidade contemporânea e não determinista entre os grupos de tradição angola. Neste circuito, musicalidades e gestualidades se imbricam entre o cantar e tocar desses instrumentos, o bater de palmas e o cantar sentados em roda, assim como pelo jogar e cantar no meio da roda, cuja performance se dá em pares de pessoas. A roda, enquanto território de mandinga, legitima o fundamento multirreferencial do tripé apontado por Fu Kiau (1996), na medida em que a horizontalidade posta entre o tocar-cantar-dançar enquanto estrutura do

jogar se estabelece de maneira fluida e orgânica. A ideia do jogar, portanto, condensa de maneira verbal estes três elementos então pilares de um fazer fundado em tradições acentrais.

Aqui, o fator geracional opera numa lógica distinta que não aquela estabelecida pelas tradições ocidentais. Embora haja e se pratique o respeito a quem mais idade de vida possui, aqui o tempo de capoeira e o desenvolvimento das habilidades de mandinga dizem mais sobre a sua experiência do que necessariamente a sua idade. As crianças, nesse sentido, ocupam um lugar de importância e de reconhecimento tão significativo quanto uma pessoa adulta, a depender de sua relação com a capoeira. Não se trata de compreender a criança como um adulto pequeno, mas sim de enxergar nessa fase da vida a energia e o potencial de aprendizagem e desenvolvimento destes saberes ancestrais, na certeza de que esta tem, desde já, o compromisso existencial de manter essas tradições.

Nessa relação espiralar entre juventude, velhice, passado, presente e futuro é que os fios os quais tecem o equilíbrio tocar-dançar-cantar se encontram. Enquanto base para a produção de um conhecimento corporificado no ser capoeira, este “trio poderoso” tem nas vias das ancestralidades e das permanências ressignificadas as suas ramificações, as quais são engendradas em permanentes processos de resistências e negociação. Nesse sentido, o estabelecimento de escolas, grupos e academias de capoeira, pode então ser percebido como traços de ramificações, as quais possibilitam a proliferação destes conhecimentos através do ensino e aprendizagem de maneira sistematizada, socialmente legais e acessíveis.

Conforme já dito, os candomblés, sambas e a capoeira, embora singulares em seus processos constitucionais, ambas carregam o fundamento tocar-dançar-cantar, o qual perpassa esferas do aprendizado coletivo como forma de compartilhamento desse conhecimento. Neste contexto, é necessário ao praticante exercitar o canto e aprender repertórios os quais, apesar de serem semelhantes no aspecto estrutural entre os grupos, eles variam seus textos e melodias de acordo ao seguimento e bandeira política defendida em cada lugar.

#### **- Tocar: Aspectos sonoros**

Como colocado, o instrumental que compõe a bateria de uma roda de capoeira é definido pelos acordos de cada grupo. Embora haja variações no que se refere aos instrumentos de porte menor (pandeiros, agogô, gongué, xequerê (agbê), reco-reco), a presença dos três berimbaus (Gunga, Médio, Viola) e um atabaque integra a estrutura contemporânea basilar desta prática. O aprendizado e posterior destreza nesses instrumentos, digo em linhas gerais e desconsiderando questões cognitivas pessoais, são alcançados em consequência da observação

e repetição, sobretudo nos momentos de treino; pois na ação da roda, costuma-se tocar quem está familiarizado com os instrumentos.

Na esfera do tocar, um dos elementos mais significativos é a concepção de andamento ou, como se costuma chamar, o “ritmo”. Compreendido a partir dos polos “lento” e “rápido”, o ritmo, aqui, é responsável por ditar a intenção sentimental inscritas nas cantigas (se é de agradecimento e louvor, de proteção, saudade ou desafio, etc.), assim como ele guia a intensidade (dinâmica/força/energia) a qual cada instrumento deve ser tocado e determina o “estilo” dos cânticos (ladainha, corrido, chula, declamação, etc.) que compõem um jogo. Do mesmo modo, os “toques”, instância que estrutura, a partir dos berimbaus, todas as nuances da prática, são responsáveis por desenhar e nomear o tipo de jogo proposto. Mestre Naldinho explica que o toque influencia na movimentação e na conversa que se dá entre os corpos. "Se um jogo é do toque de Angola, deve-se estudar o outro. Se for São Bento pequeno, um jogo mais amistoso. Se for São Bento Grande, dependendo do toque, acontecerá um tipo de jogo" (MESTRE NALDINHO, 2012 *apud* MEDEIROS, 2012, p. 102).

**Figura 25** - Aproximação gráfica do ritmo de Capoeira no Agogô



**Figura 26** - Aproximação gráfica do ritmo de Capoeira no Reco-reco



Assim como nos candomblés, nos sambas e demais manifestações afro-brasileiras, a ação do tocar é condicionante à existência de tais manifestações, ao passo que, em muitos casos, o nome do gênero ou manifestação em questão se confunde (ou se imbrica) ao nome do toque executado. Tocar, visto até aqui de maneira particularizada, é fonte provocadora de energia que faz dançar/jogar e cantar o participante, ao passo em que o mesmo, por sua vez, é movimento, antes mesmo de ser som. Neste contexto, o movimento é a instância que molda os corpos em roda; esteja esse corpo cantando, dançando ou tocando, ele é, neste momento, energia em circulação constituindo o jogo.

Dentre as possibilidades de classificação dos toques e sua inseparável relação com as cantigas e o estilo de jogo, há um provável consenso quanto a determinados toques então tradicionais, sendo, portanto, os demais toques prováveis variações destes tradicionais ou

inovações de cada mestre em suas escolas, região geográfica e períodos históricos. Mestre Pastinha, em seu livro *Capoeira Angola* (1964, p. 42-43), traz como toques básicos o: Angola, Santa Maria, Cavalaria, Iúna, São Bento Grande, São Bento Pequeno e Amazonas. Mestre Bola Sete, em seu livro *Capoeira Angola da Bahia* (2006) comunga com Pastinha e acrescenta que as variações são a omissão ou adição de algumas “pancadas” nestes toques, sendo estes também influenciados quanto ao seu andamento (velocidade) de execução. Assim, Banguela, Idalina, Barravento, Ave Maria, Samba de Roda, Miudinho, Muzenza, são alguns dentre os diversos toques que podem ser encontrados no universo da capoeira Angola.

### **- Dançar: O estar em roda**

Para algumas pessoas a capoeira é um jogo, para outras é luta ou até mesmo uma dança. Decerto, o que pode vir a definir capoeira, enquanto uma dentre estas categorias, será o olhar com o qual se deseja enxergar esta prática, considerando, para isto, os devidos contextos histórico-geográficos e debates político-sociais (de raça, classe e gênero) necessários ao referir-se a ela. Enquanto produção da população negra brasileira, a capoeira imprime no corpo um conjunto gestual de movimentações capazes de fazê-la ser vista, ao mesmo tempo, como uma luta, um jogo e uma dança. Tamanha plasticidade tem a ver com “malandragens”, gingas e “negaças” as quais precisaram ser formuladas, historicamente, tanto como estratégia de enfrentamento e sobrevivência imediata, como forma, também, de festejar suas alegrias, brincar suas tristezas e bendizer seus/suas ancestrais.

É o equilíbrio no corpo, portanto, que faz o capoeira ludibriar, simular e brincar com seu/sua interlocutor/a, agregando neste fazer ambas qualidades de força, elasticidades, visão holística, bem como habilidades técnicas de jogo/luta e dança.

Quem não sabe andar,  
Pisa no massapé escorrega,  
Pisa no massapé escorrega  
Pisa no massapé escorrega.

Quem não sabe andar,  
Pisa no massapé escorrega

Fonte: Domínio público.

Pensando estas movimentações como um elo às práticas do tocar e cantar, entendo este conjunto gestual a partir da ideia de *Danças Étnicas Afro-baianas*, conforme nos apresenta Amélia Conrado (2006, p. 25-26), conceito o qual é entendido pela autora como “o conjunto de expressões da arte corporal de herança africana na Bahia, seja na dimensão religiosa, nos

processos pedagógicos [e] nos grupos artísticos-culturais. Entre elas estão as danças rituais de terreiros, a capoeira, a dança dos blocos afro e afoxés [...]”. O sagrado, o lúdico e o político comungam de uma mesmo sentido de partilha, nessa esfera, fazendo da capoeira um lugar onde o corpo negro se inscreve desde sua plenitude de expressão. Para a autora, a capoeira traz, em suas expressividades, uma dança que é inerente ao seu fazer e que está fincada em princípios filosóficos/cosmológicos ancestrais. Corroborando este caminho de pensamento, Fu-Kiau (1991, p.48) em *Self-healing power and therapy: old teachings from Africa*, explica que o ato de dançar, seja sozinho ou em comunidade, potencializa a esfera curativa e assume o papel de medicina corporal-espiritual, dado o seu poder em estar conectada a forças deste e dos outros mundos. Por ser movimento, som e energia, a capoeira, nesse sentido, é também um lugar de ressignificar dores e traumas, possibilitando a cura de quem a vivencia.

#### **- Cantar: mandinga e projeção sonora**

Dentre as características que compõem a forma musical ou a estrutura dos cânticos no contexto da capoeira, há como modelo predominante a tradicional "pergunta e resposta", onde por vezes há revezamento entre solista e coro na realização dessas funções. No que tange à capoeira Angola, há uma característica que permeia a melodia de muitas das cantigas executadas. Me refiro à presença constante das notas longas nestas melodias, as quais geralmente são utilizadas nas terminações dos cânticos: “*Eu sou angoleeeeeiro*”. A forma como tal artifício é utilizado contribui na caracterização desta tradição de capoeira, uma vez que a ginga, os golpes e demais movimentações estão em diálogo direto (mais evidente) com a versatilidade proposta na forma de elaboração e uso destas cantigas.

Nesse sentido, alguns aspectos se apresentam nitidamente interligados: o andamento mais lento nos toques; a temáticas textuais mais densas (saudade, louvação); o prolongamento de notas na melodia e, conseqüentemente, a elaboração de uma movimentação malemolente ou comumente chamada mandingueira. Assim como nos candomblés e em determinadas manifestações populares tradicionais - religiosas ou não-, a ação do cantar, no contexto da capoeira, se desvincula de propósitos técnico-musicais hegemônicos utilizado na confecção e análise de música popular ou acadêmica (AGAWU, 2016), tais quais: padrão de afinação, melismas, vibratos, etc. Aqui, tomando como referencia minha atuação e observação participante, o que pude observar é a busca por uma potência vocal real, que é fruto de uma vontade interior capaz de preencher o espaço habitado mantendo estreito o diálogo com as sonoridades que compõe a trama, sejam estas sonoridades espontâneas ou não. A saber, não se usam microfones ou amplificadores de voz nessas ações, se não a própria caixa torácica. Nesse

contexto, o/a solista se depara diante de uma bateria, junto aos sons do coro mais os sons espontâneos que, para além dos quais, esta voz que ecoa precisa ser ouvida em condição de evidência neste contexto de roda. Talvez estes sejam alguns dos motivos pelos quais a busca por potência vocal seja, de modo geral, uma característica marcante e comum de ser notada em rodas de capoeira.

Ao contrário do que o cânone musical priorizou - a menor movimentação do corpo que canta -, as experiências africanas em diáspora vêm não apenas nos sinalizar sobre a necessidade pungente em ativar o corpo em sua plenitude, mas também nos fornecer caminhos e metodologias de uso desta corporalidade aliando potências artísticas, filosóficas e políticas. O tripé tocar-dançar-cantar, nesse sentido, assume o esteio epistemológico enquanto provocador de estabilidade ante uma aparente instabilidade, sendo necessário para sua compreensão um deslocamento na forma como tem sido enxergada, escutada e sentida esse tipo de experiência. Neste lastro histórico, capoeira, candomblés, sambas e maracatus, se negaram à condição de supressão tal qual batuque, em seu poder condensador, se propôs a imprimir ao complexo musical-coreográfico africano em diáspora. Ao contrário disso, a implosão deste dispositivo proporcionou um estado de relação cujo poder resignificatório pôde estabelecer marcadores sonoros e gestuais-identitários singulares em cada uma dessas manifestações.

Tocar-dançar-cantar atua, nesse sentido, como base epistêmica de todo esse processo resignificatório, recobrando o estado de permanências às quais as experiências negras fora do continente se encontram ligadas. Nesse longo período de diáspora, ambas as manifestações comungaram de enfrentamentos, negociações, resistências e agenciamentos os quais foram e tem sido fundamentais para a manutenção de suas tradições. Trazer à consciência o conhecimento dessa realidade implica em concordar que tais tradições, para que se mantenham vivas, em movimentos, elas necessitarão continuar num perene estado de relação e resignificação, sem que se deixe perder, de todo modo, os fundamentos que sustentam as suas existências no contexto da diáspora.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A feitura deste trabalho teve como propósito desenvolver a tese em torno do termo batuque buscando apresentar argumentos que o classificasse enquanto um dispositivo colonial de racialização sonora. Inicialmente apoiado nos estudos de Michel Foucault (1984) e Giles Deleuze (1990) em torno do conceito de dispositivo, busquei no desenvolvimento do texto traçar caminhos metodológicos que conduzissem ao estudo deste termo de maneira ampla e crítica, apontando neste processo as características e comportamentos que este “instrumento” foi apresentando durante a pesquisa conforme sua relação de aproximação daquilo que Foucault e Deleuze concebem como um dispositivo de poder.

Nesse sentido, investigando a construção histórica na qual batuque foi forjado, ficou evidente o alcance e controle social por ele estabelecido, o qual deu conta de determinar unilateralidades, versões e recortes desconfigurados das singularidades de experiências negras em África e na diáspora conforme visto em seu poder homogeneizador. Igualmente visível se tornou a percepção do modo como batuque exerceu o viés discursivo perante a esfera das relações raciais, na medida em que, num contexto de colonização de corpos, este pôde estabelecer recortes sobre aquelas experiências e expôs, através dessas características, um dos aspectos que compõe um dispositivo de controle: as suas linhas de enunciação, ou seja, o uso do discurso escrito e verbalizado como construtor de verdades. Desde aí, para além de uma abordagem que vincule a imposição de um idioma – a língua portuguesa - e seus códigos simbólicos para um povo em opressão, a configuração e capilaridade de batuque permeou tanto as esferas basilares da sociedade, em suas trocas e valorações cotidianas, como também se fez presente em diversos documentos oficiais, decretos, leis, diários de viajantes e sobretudo nos dicionários.

Numa outra categoria da qual este dispositivo também se constitui, a das linhas de visibilidade, vimos que batuque trouxe à tona uma nebulosidade em torno dos aspectos referentes aos corpos negros no que tange à sua fruição perante suas tradições, filosofias espirituais e práticas de crença, num modo que opera conforme a conveniência de quem o retrata, utilizando aí de práticas maniqueístas. Tal qual um jogo de mostrar e fazer desaparecer, batuque trouxe em suas linhas de visibilidade um lugar de negrura feliz e agradecida em seu modo cativo de estar, uma vez que as festividades plasticamente representadas em seus momentos de folga se inclinam a enviesar o espectador externo à uma compreensão comovida e contente deste acontecimento. Rugendas, Debret, Zacharias Wagener, Spix e Martius são alguns dentre os diversos nomes que, de maneira mais evidente, contribuíram desde as linhas

de visibilidade para a construção de um imaginário amenizado da escravização negra no Brasil, bem como da visibilização infantilizada, homogênea, espontânea e lúdica como esses corpos produziam sons e movimentos a partir de um lugar comum chamado batuque.

Por esta mesma via, estes mesmos corpos, estes mesmos sons, estes mesmos gestos ganham destaque em colunas de jornais, leis e decretos municipais os quais instituem a proibição e perseguição destes produtores bem como de suas produções. Batuque, neste momento, assume o status de crime, sendo portanto criminosas e criminosos os seus fazedores - estejam estes no âmbito rural ou urbano da sociedade. O caráter maniqueísta, portanto, atravessa essa zona histórica em torno daquilo que se pretende e do que deve ser mostrado em determinado momento, sendo essa escolha mediada pelo que se apresenta no desenrolar social brasileiro, a fim de que a continuidade desse controle permaneça nas mãos de quem o instituiu de fato. Mostrar ou ocultar experiências negras desde batuque se tronou, portanto, o exercício pleno de invisibilização étnica africana, assim como também um visibilizador determinante em torno da estética do exótico sobre tais experiências.

Nesse fluxo histórico, a comercialização das produções sonoras de negros e negras inauguram um novo momento em torno da percepção sobre batuque. Fonogramas enunciam um lugar possível de uso destas sonoridades por parte de pessoas brancas, caracterizando neste momento um fluxo de trocas, apropriações e negociações que, regra geral, fez emergir estruturas construtoras de imaginários sobre estes sons e sobre seus produtores. Imitações, representações, blackface, operam nesta esfera das linhas de força enquanto marcadores de subjetividades desfiguradas; ou, neste caso, de subjetividades sub-racializadas, onde a figura da pessoa negra então historicamente cerceada emerge aqui, num primeiro momento, de maneira visibilizada porém enquanto fonte primária de um extrativismo cultural/intelectual desde o comércio de suas identidades em sonoridades. Desses processos, entretanto, em suas linhas de controle, o próprio dispositivo batuque gerou condições ou poros de atuação através dos quais as comunidades negras envolvidas nesta estrutura puderam agenciar espaços, lugares e formas de autoinscrição capazes de reconfigurar dadas realidades.

Embora se mostrando aparente a continuidade de determinadas formas coloniais do uso de batuque, as vozes apresentadas pelo protagonismo de músicos e musicistas percussionistas contemporâneos a cerca deste dispositivo trouxeram caminhos multiangulares de sua percepção. A complexidade que envolve os processos de auto reinvenção de batuque perante as experiências negras na Bahia e no Brasil carece, de fato, duma amplitude angular em sua abordagem na qual individualidades e coletividades dialoguem desde um panorama histórico, social, sexual, religioso e racial profundo. Nem toda e qualquer divergência de

olhares, de percepção, deve anular toda e qualquer convergência de olhares e de percepção. As interlocuções trouxeram para o debate características multiformes em torno das percepções locais sobre este termo então dispositivo, na medida em que, quando feito deslocamentos de uma esfera religiosa e sagrada comunitária, para uma esfera profissional, capitalista mercadológica, os caminhos na interlocução tomavam rumos antagônicos, de maneira geral. Isso, de todo modo, impulsionou ou se fez mostrar as linhas de fuga que o próprio dispositivo gerou dentro de si, isto então como meio de suplantar os limites impostos por suas próprias linhas de controle.

Linha de fuga, nesse sentido, é a necessidade de subjetivação desta realidade em busca de um novo corpo, de novos caminhos do existir, sem que necessariamente haja total desvinculação do que constitui este corpo historicamente. Linhas de fuga aparecem aqui enquanto movimentos ressignificatórios do acontecer, onde batuque, uma vez implodido, passa a se constituir como um lugar de relação em estado de construir algo novo. Das ressignificações elaboradas na musicalidade, corporalidade e práticas de crença afrodiáspóricas no Brasil em torno de batuque, tais linhas de fuga produziram em tal implosão lugares do existir então vivos e presentes nas manifestações Batuque de Umbigada, Maracatus, Batuque Gaúcho (Nação), mas também nos sambas, Tambor de Crioula, Reinados/Congadas e todas aquelas experiências africanas religiosas no Brasil cujo poder de autoinscrição se tornou possível e se faz resistente até os dias de hoje.

Longe de alcançar a profundidade que esta abordagem crítica gerou durante o processo, acredito ter sido possível apresentar outros ângulos então necessários e possíveis para se enxergar os processos de racialização na sociedade brasileira, e de modo mais específico a racialização sonora. Na medida em que batuque, enquanto dispositivo, ocupa um lugar reservado em nosso imaginário racial coletivo, reconfigurar estas verdades e apresentar os movimentos de resistência à esta construção foi neste trabalho uma atitude implicada e também lugar de fundamento. Desde meu lugar de homem negro, assumir aqui uma postura decolonial perpassa a necessidade em colaborar com esse mesmo movimento de resistência e existência inscritas em histórias e memórias de um povo cuja trajetória me permitiu hoje estar aqui. Ngunzu.

## REFERÊNCIAS

ABREU, M. Quem lia no Brasil colonial?. In: **ANAIS do XXIV Congresso Brasileiro de Comunicação**. Campo Grande, Brasil, 2001.

ABREU, M. **Da senzala ao palco**: canções escravas e racismos nas Américas (1870-1930). Campinas, Editora Unicamp, 2017.

\_\_\_\_\_. Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950. In: **Revista Afro-Ásia**. No. 31, p. 235-276, Salvador, 2004.

A COISA, Jornal. **O carnaval**. 15 de janeiro de 1899, Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

AGAWU, K. . **African Rhythm**: A Northern Ewe Perspective. Cambridge University Press, 199.

\_\_\_\_\_. **Representing African music**: postcolonial notes, queries, positions. New York: Routledge, 2003.

\_\_\_\_\_. **The African Imagination in Music**. Oxford University Press, 2016.

AKOTIRENE, C. **O que é interseccionalidade**. Coordenação Djamilia Ribeiro. Belo Horizonte, Letramento, 2018.

ALBERTI, V.; PEREIRA, A. A. . A defesa das cotas como estratégia política do movimento negro contemporâneo, In: **Estudos históricos**. No. 37, Rio de Janeiro, 2006.

ALMEIDA, S. L. de. **O que é racismo estrutural?**. Belo Horizonte, Letramento, 2018.

ALVES, A. **Dicionário de arabismos da língua portuguesa**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2013.

ANDRADE, M. . Cândido Inácio da Silva e o lundu. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, p. 17-39, 1944.

\_\_\_\_\_. **Modinhas imperiaes**: ramilhete de 15 preciosas modinhas de salão brasileiras, do tempo do império, para canto e piano, seguidas por um delicado lundú para pianoforte, cuidadosamente escolhidas, prefaciadas, anotadas e dedicadas ao seu ilustre e genial amigo, o maestro Heitor Villa-Lobos. São Paulo: Casa Chiarato, 1930.

ANGENOT, J. P.; KEMPF, C. B.; KUKANDA, V. . Arte da Língua de Angola de Pedro Dias (1697) sob o prisma da dialetologia Kimbundu. In: **PAPIA- Revista brasileira de Estudos do contato a linguístico**. V. 21, No. 2, p. 231-252, 2011.

ARAÚJO, S. . O campo da Etnomusicologia Brasileira: formação, diálogos e comprometimento político. In: LUHNING, A. ; TUGNY, R. P. de (org). **Etnomusicologia no Brasil**. Edufba, p. 7-18, Salvador, 2016.

ARAÚJO, M. A modinha e o lundu no século XVIII: uma pesquisa histórica e bibliográfica. Rio de Janeiro, Ricordi Brasileira, 1963.

ARAÚJO, L. . **Sou da macumba e no feitiço não tenho rival**: a música negra de J. B. de Carvalho e do Conjunto Tupy (1931-1941). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História, 2015.

AZEVEDO, T. **As elites de cor: um estudo de ascensão social**. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1955.

BAKARE-YUSUF, B. . Beyond Determinism: The Phenomenology of African Female Existence. **Feminist Africa**, Issue 2, 2003.

BARROS, F. . Arquivos e objetos sonoros etnográficos: a coleção fonográfica de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. In: **Sociologia & Antropologia**. Rio de Janeiro, v.08. N.2, p. 633 – 657, 2018.

BARROS, I. R. P. de. **O Alagbê**: entre o terreiro e o mundo. Dissertação (mestrado – Universidade Federal da Bahia), 2017.

BARTH, F. **Ethnic Groups and Boundaries**. The social organisation of cultural difference. Bergen e Oslo, Universitetsforlaget, 1969.

BÉHAGUE, G. **Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives**. Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1984.

BENTO, M. A. da S. . **Pactos narcísicos no racismo**: branquitude poder nas organizações empresariais e no poder público. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Instituto de Psicologia, 2002.

BERNADINO-COSTA, J. . Decolonialidade, Atlântico Negro e intelectuais negros brasileiros: em busca de um diálogo horizontal. In: **Sociedade e Estado**. Vol. 33, No. 01, 2018.

BIANCARDI, E. . **Raízes musicais da Bahia**. Salvador, Omar G, 2006.

BISPO, A. A. . **Um manuscrito de modinhas da Biblioteca Estatal Bávara de Munique**. Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia, São Paulo, n.3, p.133-153, 1987.

BLACKING, J. **How musical is man?** Seattle and London, Washington Press, 1974.

BLUTEAU, R. **Vocabulário Portuguez, e Latino**, Aulico, Anatomico, Architectonico, Bellico, Botanico, Brasilico, Comico, Critico, Chimico, Dogmatico, Dialectico, Dendrologico, Ecclesiastico, Etymologico, Economico, Florifero, Forense, Fructifero, Geographico, Geometrico, Gnomonico, Hydrographico, Homonymico, Hierologico, Ithyologico, Indico, Isagogico, Laconico, Liturgico, Lithologico, Medico, Musico, Meteorologico, Nautico, Numerico, Neoterico, Ortographico, Optico, Ornithologico, Poetico, Philologico, Pharmaceutico, Quidditativo, Qualitativo, Quantitativo, Rhetorico, Rustico, Romano; Symbolico, Synonimico, Syllabico, Theologico, Terapeutico, Technologico, Uranologico, Xenophonico, Zoologico... Primeiros volumes publicados em Coimbra, no Colégio das Artes

da Companhia de Jesus: I (1712); II (1712); III (1713); IV (1713); os demais foram impressos em Lisboa, em diferentes casas tipográficas: na Oficina de Pascoal da Silva: V (1716), VI (1720), VII (1720), VIII (1721); na Oficina de José António da Silva: Suplemento, Parte I (1727); na Patriarcal Oficina da Música: Suplemento, Parte II (1728). Disponível em: <<http://purl.pt/13969>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

BOGDAN, R; TAYLOR, S. . **Introduction to qualitative research methods: a phenomenological approach to the social sciences**. New York. J. Wiley, (1975).

BOLA SETE, M. . **Capoeira Angola da Bahia**. Rio de Janeiro, Editora Pallas, 2006.

BRAGA, R. G. . **Batuque jêje-ijexá em Porto Alegre: a música no culto aos orixás**. Porto Alegre: Fumproarte/Secretaria Municipal de Cultura, 1998.

BRAH, A. . Difference, Diversity, Differentiation. In: **Cartographies of Diaspora: Contesting Identities**. Longon/New York, Routledge, 1996.

BRANDÃO, C. (Org.). **Pesquisa participante**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

CARDOSO, A. N. N. . **A linguagem dos tambores**. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2006.

CARNEIRO, E. . **Ladinos e crioulos**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.

\_\_\_\_\_. **Religiões Negras, Negros Bantos: notas de etnografia religiosa e de folclore**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, Brasília: Inst. Nacional do Livro, 1981.

\_\_\_\_\_. **Folguedos tradicionais**. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNART/INF, 1982.

CARNEIRO, A. S. . **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, PPG-Educação, São Paulo, 2005.

CAROSO, L.; SOTUYO BLANCO, P. . Música na base da estrutura social da Bahia urbana do século XIX: notas de contextualização. In: **Anais do XVII Congresso da ANPPOM**, São Paulo, 2007.

CARVALHO, V. M. de. **Observações da música militar na guerra do Paraguai**. Disponível em: ([https://www.academia.edu/3237775/Observações\\_acerca\\_da\\_música\\_militar\\_na\\_Guerra\\_do\\_Paraguai](https://www.academia.edu/3237775/Observações_acerca_da_música_militar_na_Guerra_do_Paraguai)). Acesso: 4 jul. 2020.

CARVALHO, J. J. O olhar etnográfico e a voz subalterna. In: **Horizontes antropológicos**, [online]. 2001, vol.7, n.15, pp.107-147.

CASTRO, Y. P. de. Das línguas africanas ao português brasileiro. In: **Afro-Asia**, No. 14, p. 81-106, Salvador, 1983.

CHERNOF, J. M. . **African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms**. Chicago, University of Chicago Press, 1981.

- COBE, F. N. . **Novo Dicionário Português-Kikongo**. Luanda, Mayamba, (2010).
- COLLINS, P. H. **The black feminist thought**. London, Routledge, 2000.
- COLLINS, J. . **African musical symbolism in contemporary perspective: roots, rhythms & relativity**. Berlin, ProBusines, 2004.
- CONRADO, A. V. de. S. . **Capoeira Angola e dança afro: contribuições para uma política de educação multicultural na Bahia**. Tese (doutorado) UFBA, FAGED, 2006.
- COUCEIRO, L. A. . Terreiros de candomblé e acusações de feitiçaria na sociedade complexa de salvador, Bahia (1863-1871). In: **Revista de História Comparada**. Vol. 7, No. 2, p. 163-193, 2013.
- CUNHA, S. H. dos P. . **Um retrato fiel da Bahia: sociedade-racismo-economia na transição para o trabalho livre no recôncavo açucareiro, 1871-1902**. Tese (doutorado em economia) – Universidade Estadual de Campinas, 2004.
- DELEUZE, G. **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona, Gedisa, 1990.
- DIAS, P. **Arte da língua de Angola**. Lisboa, Miguel Deslandes, 1697.
- DINIZ, A. O Rio musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2007.
- DIOP, C. A. **A origem africana da civilização: mito ou realidade**. EUA, Leurence Hill & Co, 1974.
- \_\_\_\_\_. **Precolonial Black Africa**. Chicago, Lawrence Hill Books, 1987
- \_\_\_\_\_. **A unidade cultural da África negra: esferas do patriarcado e do matriarcado na antiguidade clássica**. Luanda, Edições Mulemba, 2014.
- DUPRAT, R. A música na Bahia colonial. In: **Revista de História**. Vol. 30, No. 61, p. 93-116, São Paulo, 1965.
- EVANGELISTA, R. **Aa mais antigas gravações de temas afro-brasileiros**. 2014. Disponível em <https://goma-laca.com/p/as-mais-antigas-gravacoes-de-temas-afrobrasileiros/>. Acesso: 23 jun. 2018.
- FANON, F. . **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador, EDUFBA, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- FOUCAULT, M. . **A ordem do discurso**. São Paulo, Loyla, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- FRANKENBERG, R. . Introduction: Local Whiteness, Localizing Whiteness. In: **Displacing Whiteness: Essays in Social and Cultural Criticism**. Durham, Duke University Press, 1999.

FRANCESCHI, Humberto M. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FRY, P. . Negros e brancos no carnaval da velha república. In: **Escravidão e invenção da liberdade**: estudos sobre o negro no Brasil. São Paulo, editora Brasiliense, p. 222-263, 1988.

FU-KIAU, K. K. B. . Ntangu-Tandu-Kolo: The Bantu-Kongo Concept of Time. In: ADJAYE, J. K. . **Time in the Black experience**. London, Greenwood publishing group, 1994.

\_\_\_\_\_. **Self-healing power and therapy: old teachings from África**. New York, Vantage Press, 1991.

GILROY, P. . **O atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. 2.ed. Editora 34, 2001.

GLISSANT, E. . **Introdução a uma poética da diversidade**. Trad. Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

\_\_\_\_\_. **Pela opacidade**. Tradução de Henrique de Toledo Groke e Keila Prado Costa. In: Revista Criação e Crítica, Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i1p53-55>. Acesso em setembro de 2018.

GOMES, N. L. . Movimento negro e educação: ressignificando e politizando a raça. In: **Revista Educação Sociologia**, Vol. 33, No. 120, 2012.

GONÇALVES, E. A Casa Edison e a formação do mercado fonográfico no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX. In: **Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio**. No. 9, p. 57-1-7, Rio de Janeiro, 2011.

GONZALEZ. L. . **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Revista Ciências Sociais Hoje. Anpocs. p.223-244. 1984.

\_\_\_\_\_. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, n.º 92/93.(jan.jun.), p. 69-82.1988.

\_\_\_\_\_. **A juventude negra brasileira e a questão do desemprego**. In: Resumo apresentado na Segunda Conferência Anual do African Heritage Studies Assotiation, (Painel sobre: The Political Economy of Structural Unemployment in the Black Community), 1979.

GRAHAM, R. . **Alimentar a cidade**: das vendedoras de rua à reforma liberal (Salvador, 1780 - 1860). Tradução Berilo Vargas. 1ª edição. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.

GRAMSCI, A. . **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. Traduzido por Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

GROSGOUEL, R. . A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. In: **Revista Sociedade e Estado**. Volume 31, No. 1, p. 25-49, 2016.

GROUT, D. J; Palisca, C. **História da música ocidental**. Lisboa, Bradiva, 2007.

GUILLEN, I. C. M. . Patrimônio Cultural e Ações Educativas: o inventário do Maracatu-Nação. In: **Revista Antropológicas**, Ano 21, Vol. 28, p. 24-36, 2017.

\_\_\_\_\_. Maracatus-nação: História e historiografia”. In GUILLEN, I. (ed.): **Inventário Cultural dos Maracatus Nação**, Recife, Editora da UFPE, p. 11-26, 2013.

HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Trad. Liv Sovik. Editora UFMG, 2006.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. In: **Cadernos Pagu**, n. 5, p. 7-41, 1995.

HAYES, E. . **Songs in Black and Lavander: race, sexual politics and women's music**. Chicago, University of Illinois Press, 2010.

HOOKS, B. . Intelectuais negras. In: **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 464-476, 1995.

IKEDA, A. Ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. In: **Revista USP**. No. 111, p. 21-36, São Paulo, 2016.

JÚNIOR, A. de. **Dicionário kimbundo-português: linguístico, botânico e corográfico**. Luanda, Edição de Argente, Santos & CIA, LTDA, 1956.

JUNIOR, F. L. **Maceió de outrora, Vol 2.**(org) Rachel Rocha. EDUFAL, Maceió, 2001.

KEIL, C. **Tiv Song**. Chicago, University of Chicago Press, 1979.

KILOMBA, G. . **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro, Editora Cobogó, 2019.

KOSKOFF, E. . **A Feminist Ethnomusicology: writings on Music and Gender**. University of Illinois Press, 2014.

KUNST, J. . **Ethnomusicology**. The Hague, Martinus Nijhoff, Third Edition, 1959.

LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia**. 4ª edição. São Paulo, Editora Brasiliense, 1996.

LEAL, M. L. . **Tirando a máscara: a questão racial nas artes cênicas**. In: **ANAIS ABRACE**. Vol. 9, No. 1, 2008.

LEMOS, R. de L. . **Antes de ser brasileiro eu sou preto: representações de África no Imaginário da música popular brasileira**. Monografia (graduação em História) – Universidade Federal de Pernambuco, 2013.

LICHUGE, E. A. **História, memória e colonialidade: análise e releitura crítica das fontes históricas e arquivísticas sobre a música em Moçambique**. Tese (doutorado) – Universidade de Aveiro, Departamento de comunicação e Arte, Portugal, 2016.

LIMA, A. **A estética da pobreza. Música, política e estilo.** Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 1995.

\_\_\_\_\_. **Uma crítica cultural sobre o pagode baiano: música que se ouve, se dança e se observa.** Salvador, Editora Pinaúna, 2016.

LINDLEY, T. **Narrativa de uma viagem ao Brasil.** São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1969.

LONDONO, F. T. . As Constituições do Arcebispado da Bahia de 1707 e presença da escravidão. In: **Revista Eclesiástica Brasileira.** V. 67, No. 267, p. 609-624, 2007.

LOPES, J. de S. M. . **Cultura acústica e letramento em Moçambique:** em busca de fundamentos antropológicos para uma educação intercultural. São Paulo, Educ, 2004.

LOPES, N., SIMAS, L. A. . **Dicionário da história social do samba.** Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 2015.

LORDE, A. As ferramentas do mestre nunca vão desmantelar a casa grande. In: **Second Sex Conference, The Personal and the Political Panel,** New York, 1979.

LÜHNING, A. . **ENCARNAÇÃO, S. . Casa de Oxumarê:** os cânticos que encantaram Pierre Verger. Salvador, Vento Leste, 2011.

LÜHNING, A. . Acabe com este santo, Pedrito vem aí... In: **Revista USP.** Vol. 28, p. 194-220, São Paulo, 1996.

\_\_\_\_\_. Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais. In: **Música em perspectiva: Revista do programa de pós-graduação em música da UFPR.** v.7, n.2, p. 7-25, Curitiba, 2014.

\_\_\_\_\_. Análise da Formação de Etnomusicólogos no Brasil: constatações iniciais. In: **XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós- Graduação em Música.** Natal, 2013.

\_\_\_\_\_; TUGNY, R. P. de (org). **Etnomusicologia no Brasil.** Edufba, Salvador, 2016.

LUZ, M. A. . **Agadá: Dinâmica da Civilização Africano-Brasileira.** Salvador, Centro Editorial e Didático da UFBA; Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil, 1995.

MACHADO FILHO, A. da M. . **O negro e o garimpo em Minas Gerais.** 2. ed. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1964.

MAHON, M. . Constructing Race and Engaging Power Through Music: Ethnomusicology and Critical Approaches to Race. In: **Theory for Ethnomusicology: Histories, Conversations, Insights.** (Org) Ruth M. Stone and Harris M. Berger, pp. 99-113, Routledge Press, 2019.

MALAGRINO, L. F. . **Os ritmos no Candomblé de nação angola: a música do templo de Cultura Bantu Redandá.** Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Instituto de Artes – Departamento de Música, 2017.

MALDONADO-TORRES, N. .Transdisciplinaridade e decolonialidade. In: **Sociedade e Estado**. Vol. 31, No. 1, p. 75-97, 2016.

\_\_\_\_\_. Sobre la decolonialidade del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GOMEZ, S.; GROSFUGUEL, R. (Orgs.). **El giro decolonial**: reflexiones para una diversidad epistémica mas allá del capitalismo global, Bogotá, p. 127-167, 2007.

MALONE, J. . **Steppin' on the blues**: the visible rhythms of African American dance. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1996.

MARTINS, L. M. . **Afrografias da memória**. São Paulo, Perspectiva; Belo Horizonte, Mazza Edições, 1997.

\_\_\_\_\_. Narrativas orais fundadoras. In: **Nações/narrações**: Nossas Estórias e Histórias. Organização de Rita Terezinha Schmidt. Porto Alegre: ABEA, 1997.

\_\_\_\_\_. A oralitura da memória. In: **Brasil afro-brasileiro**. Organização de Maria Nazareth Soares Fonseca. Belo Horizonte, Autêntica, 2000.

\_\_\_\_\_. Performances do tempo espiralar. In: **Performance, exílio. fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Organização de Graciela Ravetti e Márcia Arbex. Belo Horizonte, Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFGM, Poslit, 2002.

MARTIUS, C. F. P. von; SPIX, J. B. **Viagem pelo Brasil**. 3 vols. Trad. de Lucia Furquim Lahmeyer, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1938.

\_\_\_\_\_. **Atlas zur Reise in Brasilien**. 1817-1820. [s. n. t.].

MATA, J. D. C. da. **Ensaio de Dicionario kimbundu-portuguez**. Lisboa, Typographia e Stereotypa Moderna, 1893.

MATOS, G. de. Preceito I (1636-96). In: **Seleção de obras poéticas**. São Paulo, Biblioteca Virtual do Estudante (<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>), 1998.

MATTOSO, Ka. M. de Q. . **Bahia Século XIX**: uma província do Império. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992.

\_\_\_\_\_. **Ser escravo no Brasil**. Rio de Janeiro, Editora Brasiliense, 1990.

MBEMBE, A. . As Formas Africanas de Auto-Inscrição. In: **Estudos Afro-Asiáticos**, Ano 23, nº 1, p. 171-209, 2001.

\_\_\_\_\_. **Necropolítica**. Madrid, Melusina, 2011.

\_\_\_\_\_. **Crítica da razão negra**. São Paulo, n-1 edições, 2018.

M'BOKOLO, E. **África negra**: histórias e civilizações. Salvador, EDUFBA, 2009.

MEDAGLIA, J. . **Música, maestro!**: do canto gregoriano ao sintetizador. São Paulo, Globo, 2008.

MEDEIROS, W. X. **A percussão na performance musical do Grupo Capoeira Angola Comunidade**. Dissertação (mestrado) – UFPB, Departamento de Música, João Pessoa, 2012.

MERRIAM, A. P. **The anthropology of music**. Illinois, university Press, 1980.

MEYERS, H. **Ethnomusicology. An Introduction**. London, Macmillan, 1992.

MIGNOLO, W. **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

MIGUEZ, P. **.Carnaval Baiano: as tramas da alegria e a teia de negócios**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Adm., 1996.

MOORE, C. **Racismo e Sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo**. Belo Horizonte, Mazza Edições, 2007.

MOREIRA, M. dos S.; PEREIRA, G, M. . Abordagem histórica sobre bandas de negros no Brasil. In: **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [S.l.], v. 8, n. 20, p. 103-110, out. 2016.

MOTTA, C. M. . **Kubana Njila Diá Angola, travessias do Ator-Sacrário por entre as divindades angolanas**. Dissertação (mestrado) – USP, Escola de Comunicação e Artes, 2013.

MOTT, Luiz. O calundu-Angola de Luzia Pinta: Sabará, 1739. **Revista do Instituto de Arte e Cultura**. Ouro Preto, n. 1, p. 73-82, dez. 1994.

\_\_\_\_\_. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. In: MELO E SOUSA, Laura; NOVAIS, Fernando A. (Orgs.). **História da vida privada no Brasil. Cotidiano e vida privada na América Portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 121-175, 1997.

\_\_\_\_\_. Feiticeiros de Angola na América Portuguesa: In: **Revista Pós Ciências Sociais**. Vol. 5, No. 9/10, p. 85-105, 2008.

\_\_\_\_\_. **Bahia: Inquisição e Sociedade**. Salvador: EDUFBA, 2010.

MOURA, M. . Um Mapa Político do Carnaval: Reflexão a partir do Caso de Salvador. In: ESTEVES JÚNIOR, M.; URIARTE, U. M. (Orgs.). **Panoramas Urbanos: Reflexões sobre a Cidade**. Salvador, EDUFBA, 2008.

MOURA, M. . O oriente é aqui: o cortejo de referências fantásticas de outros mundos no Carnaval de Salvador. In: **A larga barra da baía: essa província no contexto do mundo**. Salvador, EDUFBA, 2011.

MOURA, C. . **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo, editora Ática, 1988.

MUDIMBE, V. Y. . **The invention of Africa: gnosis, philosophy and the order of knowledge**. Bloomington, Indiana University Press, 1988.

NASCIMENTO, A. do. **O Quilombismo**. Petrópolis: Vozes, 1980.

NASCIMENTO, C. . **Pagodes baianos entrelaçando sons, corpos e letras.** – Salvador : EDUFBA, 2012.

NERY, R. V. . **Para uma história do fado.** Lisboa, Público, 2005.

NETTL, B. . **The study of Ethnomusicology: Twenty-nine issue and concepts.** Chicago, Illinois Press, 1983.

\_\_\_\_\_. **The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts.** Chicago, University of Illinois Press, 2005.

NEVES, M. H. F. **De la Traviata ao Maxixe: variações estéticas da prática do Teatro São João.** Salvador: SCT / FUNCEB / EGBA, 2000.

NIREZ, et all. **DISCOGRAFIA brasileira em 78rpm, 1902-1964.** Coautoria de Alcino Santos, Grácio Barbalho, Jairo Severiano e Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982. 5v

NOGUEIRA, G. **Batuku, patrimônio imaterial de Cabo Verde.** Dissertação – (mestrado) Departamento de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Cabo Verde, 2011.

NYERERE, J. . The process of libertation. In:GOULBOURN, H. . (Org) **Politics and State in the Third World.** Hong Kong: The Macmillian Press, 1979.

OLIVEIRA, E. D de. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira.** Curitiba, Gráfica e Editora Popular, 2007.

\_\_\_\_\_. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: educação e cultura afro-brasileira. In: **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação.** No. 18, 28-47, 2012.

OLIVEIRA, E. V. de. **Instrumentos Musicais Populares Portugueses.** Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.

OLIVEIRA, R. C. de. **O trabalho do antropólogo.** São Paulo, editora UNESP, 1998.

OLIVEIRA MARTINS, J. P. . **História de Portugal.** 3ª edição, Lisboa, Viuva Bertrand, 1882.

O ALABAMA, Jornal. **Expediente.** Salvador, Biblioteca Virtual Consuelo Pondé, 1864. Disponível em: (<http://hdl.handle.net/bv2julho/989>). Acessado em: 2 ago. 2017.

PARÉS, N. Milicianos, barbeiros e traficantes numa irmandade católica de africanos minas e jejes (Bahia, 1770-1830). In: **Revista Tempo.** Vol. 20, Rio de Janeiro, p. 1-32, 2014.

PASTINHA, M. **Capoeira Angola.** Campinas, UNICAMP, Instituto de Artes, 1964.

PAULAFREITAS, A. . Trajetória da indústria fonográfica na Bahi. In: GUERRINI, Jr.; VICENTE, E. (Org). **Na trilha do disco: relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil.** Rio de Janeiro, (e)papers, 2010.

PEREIRA, N. M. . **Compêndio narrativo do peregrino da América** (1728). Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, 1939.

PIERSON, D. **Branços e pretos na Bahia** (estudo de contacto racial). São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1971.

PINTO, S. . **Como eu atravessei a África**: do Atlântico ao mar Índico, viagem de Benguella à contra-costa através de regiões desconhecidas, determinações geográficas e estudos ethnographicos / por Serpa Pinto. Londres, Sampson Low, Marston, Searle e Rivington, 1881.

PINTO, T. de O. . Cem anos de etnomusicologia e a “Era Fonográfica” da disciplina no Brasil, In: Anais do II Encontro de Nacional da ABET, **Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos**, p. 103-124, Salvador, 2004.

\_\_\_\_\_. As Cores do Som: Estruturas Sonoras e Concepção Estética na Música Afro-Brasileira. In: **África. Revista do Centro de Estudos Africanos**. USP, São Paulo. 22-23:87-109, 2000.

PRESTES, F.; LIMA, P. . Músicos negros no Brasil colonial: trajetórias individuais e ascensão social (segunda metade do século VXIII e início do XIX). In: **Revista Vernáculo**. No. 19 e 20, 2007.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas**. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005. pp.227-278.

RADANO, R. M., BOLHLMAN, P. V., BAKER, H. A. . **Music and Racial Imagination**. Chicago, University of Chicago Press, 2000.

REIS, J. J. Tambores e temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. In: CUNHA, Maria Clementina P. (Org.). **Carnavais e outras f(r)estas**: ensaios de história social da cultura. Campinas-SP: Editora da UNICAMP/Cecult, p. 101-155, 2002.

\_\_\_\_\_. Magia Jêje na Bahia: a invasão do calundu do pasto de Cachoeira, 1785. In: **Revista Brasileira de História**. Vol. 8, No. 16, 1988.

\_\_\_\_\_. **Ganhadores**: a greve negra de 1857 na Bahia. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

\_\_\_\_\_. Recôncavo rebelde: revoltas escravas nos engenhos baianos. In: **Revista Afro-Ásia**. Salvador, p. 100-127/1992.

\_\_\_\_\_. Identidade e Diversidade Étnicas nas Irmandades Negras no Tempo da Escravidão. In: **Revista Tempo**. Vol. 1, Rio de Janeiro, editora UFF, p. 1-21, 1996.

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

REIS, J. J.; SILVA, E. . **Negociação e conflito**. São Paulo, Companhia das letras, 1989.

RICE, T. Toward the remodeling of Ethnomusicology. In: **Ethnomusicology**, Vol. 31, No. 3, pp. 469-488, 1987.

\_\_\_\_\_. Disciplining ethnomusicology: a call for a new approach. In: **Ethnomusicology**, Vol. 54, No. 2, pp. 318-325, 2010.

\_\_\_\_\_. **Ethnomusicology: a very short introduction**. New York, Oxford Press, 2014.

\_\_\_\_\_. Ethnomusicology in Times of Trouble. In: **Ethnomusicology**, Yearbook for Traditional Music, Vol. 46, pp. 191-209, 2014a.

RISÉRIO, A. **Autopia brasileira e os movimentos negros**. São Paulo, Editora 34, 2007.

\_\_\_\_\_. **Carnaval Ijexá**. Salvador, Corrupio, 1981.

RODRIGUES, N. . **Os Africanos no Brasil**. Rio de Janeiro, Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010.

ROSA, L. et all. Rompendo com os silenciamentos: cantando gênero, raça e sexualidade na produção de conhecimento sobre mulheres e música no Brasil. In: **Anais do X ENECULT**. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2014.

RUBIM, B. da C. . **Vocabulário brasileiro para servir de complemento aos dicionários da língua portuguesa**. Rio de Janeiro : Emp. Typ. Dous de Dezembro de Paula Brito Impressor da Casa Imperial, 1853.

RUGENDAS, J. M. . **Viagem pitoresca através do Brasil**. Rio de Janeiro, Editora Itatiaia, 2008.

SANDRONI, C. . Missão de pesquisas folclóricas: música tradicional do Norte e Nordeste. In: **Revista do IEB**, No. 46, p. 175-277, 2008.

SANTOS, A. C. dos. **Os músicos negros: escravos da real fazenda de santa cruz no rio de janeiro (1808 - 1832)**. Rio de Janeiro, Annablume, 2009.

SANTOS, J. T. dos. Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX. In: SANSONE, L. e SANTOS, J. T. dos (Org). **Ritmos em transito: sócio- antropológico da música baiana**. São Paulo: Dynams; Salvador: Programa da Bahia e Projeto S.A.M.A., 1998.

SANTOS, M. dos S. **A prática musical na Venerável Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão em Salvador- Bahia**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Salvador, 2015.

\_\_\_\_\_. Diáspora sonora na América Latina: a ancestralidade como elo. In: **Anais do XVII ENECULT**, Salvador, 2017.

\_\_\_\_\_. Perspectivas descoloniais e os estudos da música de matriz africana: aproximações possíveis. In **Anais do Iº Enicecult: Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo, Bahia**, v. 1, n. 1, 2017.

SANTOS, M. . **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro - São Paulo, Record, 2003.

SANTOS, T. S. N. dos. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau**: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. Tese (doutorado) – USP, FFLCH, 2019.

SARMENTO, A. de. **Sertões D’Africa** (Apontamentos de Viagem). Lisboa: Francisco Arthur da Silva, 1880.

SCHWARCZ, L. M. . **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1931. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEEGER, A. . **Por que cantam os Kĩsêdjê** . Trad. Guilherme Werlang. São Paulo, Cosac Naify, 2015.

\_\_\_\_\_. Etnografia da Música. In: **Cadernos de Campo**. São Paulo, No. 17, p. 237-259, 2008.

SETTI, K. . Como pensar a etnomusicologia hoje? In: **Anais do IV SIMPOM**. Rio de Janeiro, 2016.

SILVA, A. de M. . **Dicionario da lingua portugueza** - recompilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado, por ANTONIO DE MORAES SILVA. Lisboa, Typografia Lacerdina, 1789.

SMALL, C. **Musicking: the meanings of performing and listening**. Hanover and London, University press of New England, 1998.

SOARES, J. M. de. **Dicionario da Lingua Portugueza (1875-1888)**. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1889.

SODRÉ, M. . **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro, Secretaria da cultura e turismo, 2002.

SOUZA, L. de M. . Revisitando o calundu”. In: GORENSTEIN, Lina e CARNEIRO, Maria L. Tucci (Org.). **Ensaio sobre a intolerância**: Inquisição, Marranismo e Anti-Semitismo. São Paulo: Humanitas, 2002, p. 293-317.

SOUZA, S. C. M. . Que venham negros à cena com maracas e tambores: jongo, teatro e campanha abolicionista no rio de janeiro. In: **Revista Afro-Ásia**. No. 40, p.145-171, 2009.

SUKMAN, H. Família Villa-Lobos. **O Globo**, Rio de Janeiro, 17 nov. 2009, Segundo Caderno, p. 1.

TINHORÃO, J. R. . **Pequena história da música popular: da modinha à lambada**. Rio de Janeiro, Art Editora, 1991.

THIONG’O, N. W. . **Decolonising the mind**: Harare, Zimbabwe, 1994.

TONI, F. C. . **A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo

TRAVASSOS, E. . Balanço da Etnomusicologia no Brasil. In: **Revista Opus**, v. 9, Campinas, p. 66-77, 2003.

ULHÔA, M. T. de. Noite Serena: estilo vocal em gravações mecânicas (1902-1912), In: **Música popular em Revista**. Ano 2, Vol. 1, p. 6-32, 2013.

VALENTIM, I. C. S. G. . **Sons do império, vozes do Cipale**: canções Tucokwe, poder e trabalho durante o colonialismo tardio na Lunda, Angola. Tese - (doutorado) Universidade de Coimbra, 2019.

VATIN, X. . **Música e Transe**: As nações de Candomblé abordadas numa perspectiva comparativa. Etude comparative de différentes nations de candomblé à Bahia, Brésil. Tradução de Daniela Costa e Allyson Mustafa. Tese (Doutorado em Antropologia Social e Etnologia) — Paris, EHESS, 2001.

VEIGA, M. . Toward a brazilian ethnomusicology: Amerincian phases. In: SOTUYO BLANCO, P. (Org.). **Por uma etnomusicologia brasileira: festschrift Manuel Veiga**. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, 2004.

VERDELHO, T. O dicionário de Morais Silva e o início da lexicografia moderna. In: **História da língua e história da gramática** - actas do encontro. Braga: Universidade do Minho/ILCH, 2003.

VERGER, P. . **Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos (dos séculos XVII-XIX)**. Salvador, Corrupio, 1987.

VIDE, S. M. da, Arcebispo. **Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia**. Typographia 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes, São Paulo, 1853.

VIEIRA FILHO, R. . Folgedos negros no Carnaval de Salvador (1880-1930). In: **Ritmos em trânsito: sócio- antropológico da música baiana**. São Paulo: Dynams; Salvador: Programa da Bahia e Projeto S.A.M.B.A, p. 46-74, 1998.

\_\_\_\_\_. **A africanização no carnaval de Salvador, Ba** - a recriação do espaço carnavalesco (1876-1980). Dissertação (mestrado em história). Pontificia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1995.

\_\_\_\_\_. Nem só de afoxés brincam os homens: manifestações carnavalescas negras em Salvador Bahia no final do século XIX e princípios do XX. In: **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História**, Natal, Brasil, p. 1-17, 2013.

VILHENA, L. dos S. . **A Bahia no Século XVIII**. Tomo I. Editora Itapoã, 1969.

WONG, D. . Ethnomusicology and Difference. In: **Ethnomusicology**. Vol. 50, No. 2, 50<sup>th</sup> Anniversary, pp. 259-279, University of Illinois Press, 2006.