

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO – UFRRJ  
CAMPUS NOVA IGUAÇU – INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR  
LICENCIATURA EM HISTÓRIA

ANDERSON LEON ALMEIDA DE ARAÚJO

**TERREIRO DO SANTO & TERREIRO DO SAMBA:**  
**Construções Subjetivas dos Sambistas Sobre sua Vivência Afro-Religiosa.**

Nova Iguaçu  
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO – UFRRJ  
CAMPUS NOVA IGUAÇU – INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR  
LICENCIATURA EM HISTÓRIA

ANDERSON LEON ALMEIDA DE ARAÚJO

**TERREIRO DO SANTO & TERREIRO DO SAMBA:**

**Construções Subjetivas dos Sambistas Sobre sua Vivência Afro-Religiosa.**

Monografia apresentada ao curso de História como requisito parcial para a obtenção do Título de Licenciado em História, do Instituto Multidisciplinar da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

Leila Dupret Machado

Nova Iguaçu  
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO – UFRRJ  
CAMPUS NOVA IGUAÇU – INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR  
LICENCIATURA EM HISTÓRIA

ANDERSON LEON ALMEIDA DE ARAÚJO

**TERREIRO DO SANTO & TERREIRO DO SAMBA:**

**Construções Subjetivas dos Sambistas Sobre sua Vivência Afro-Religiosa.**

Monografia apresentada ao curso de História como requisito parcial para a obtenção do Título de Licenciado em História, do Instituto Multidisciplinar da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

Leila Dupret Machado

Data de aprovação: \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

---

Professor Pós-Doutor Álvaro Pereira do Nascimento/ DHE – UFRRJ.

---

Professor Doutor José Costa D’Assunção Barros/ DHE – UFRRJ.

Nova Iguaçu

2013

Cordialmente dedicado à Maria do Carmo de  
Araújo, e às memórias de Maria de Fátima  
Santiago e Antônia Casemiro, laços e estrelas  
que brilham em algum lugar do infinito.

## Agradecimentos:

Aos ancestrais que iluminaram os caminhos para que o trajeto fosse percorrido sempre de forma segura e tranquila, bordado de saberes e boas surpresas;

Ao meu anjo de bondade, razão do meu despertar diário, sorriso dos meus olhos, ou simplesmente 'Dê', presente em todas as etapas deste projeto e em tantos outros que ainda estão para serem concluídos;

Aos meus familiares. Em especial ao espírito preocupado e protetor da minha mãe; Aos sorrisos confortantes do meu pai; As traquinagens espalhafatosas de meu irmão; As roupas costuradas com reza da minha avó.

A amiga e companheira orientadora Leila Dupret. Atuante não só na pesquisa, mas nas minhas construções como ser humano. Sempre pronta a ajudar, cobrar e abraçar.

Aos meus fieis companheiros de jornada, amigos de grupo de pesquisa, irmãos em debate e lazer: Danielle Milioli Ferreira, Cristina Silva, Vinícius dos Santos, Eloísa Lopes de Oliveira, Ana Eloá Pontes e Ana Carolina Machado;

Aos meus companheiros de jornada educacional, amigos de classe e viagens. Memórias que prometo não esquecer.

Aos docentes desta instituição que muito colaboraram não apenas para o andamento desta pesquisa, como para o desenvolvimento do pesquisador: Álvaro Nascimento; Graciela Garcia; José D'Assunção Barros e Valter Filé.

Às colaborações gratuitas ofertadas pelos docentes conhecidos pelo caminho: Professor Lauro Meller da UFRN; e Professor Reginaldo Prandi da USP.

Aos técnico-administrativos e estagiários do Instituto Multidisciplinar que em minha convivência como colaborador deixavam meus dias mais coloridos.

À agência CAPES e a CNPq por patrocinarem essa incursão no mundo do samba; e a PROPPG da UFRRJ que muito colaborou para a divulgação dos resultados obtidos nesse processo.

Abala o toco,  
É melhor deixar ficar,  
Quem não pode com mandinga,  
Não carrega patuá.

Laroyê!

Abala o toco,  
Quem não pode não se meta,  
Eles cortam com machado,  
E eu arrebento com a marreta.

Laroyê!

Abala o toco,  
É melhor deixar ficar,  
Quem não pode com mandinga,  
Não carrega patuá.

Laroyê!

Abala o toco,  
Quem não pode não se meta,  
Eles cortam com machado,  
E eu arrebento com a marreta.

Laroyê!

### **Resumo:**

O trabalho tem o objetivo de lançar o olhar para o atravessamento afro-religioso na subjetividade sócio-historicamente construída do sambista. A expressão cultural e musical samba é vista como construtora de um imaginário positivo acerca das religiões afro-brasileiras contrariando a violência que essas manifestações religiosas sofreram e ainda sofrem. A pesquisa qualitativa utiliza a teoria da complexidade para propor uma abordagem transdisciplinar em busca de expressões de subjetividade presente na fala de sambistas entrevistados. A pesquisa realizada em campo com o recurso instrumental de conversas deflagradas por uma questão aberta buscou ser realizada com sambistas de todos os gêneros, idades e cores: para ser entrevistado bastava estar mergulhado no cotidiano simbólico deste grupo. Os resultados estão compilados na forma de unidades de sentido, que são zonas de inteligibilidade sobre o real, que buscam dar conta de organizar o caos da construção subjetiva do indivíduo, que é cultural e histórica. Artefatos das memórias pessoais e coletivas, expressões da religiosidade e da cultura popular, e percepções sobre o imaginário social são os principais dados informados pelos sujeitos entrevistados.

### **Palavras Chave:**

Cultura popular; Religiões afro-brasileiras; Samba.

## Sumário:

<b>1. Introdução - Levando Velas à Ogum ao Som de Samba de Enredo:</b> .....	<b>09</b>
<b>2. Religiosidade e Aparato Musical no Contexto Afro-Religioso:</b> .....	<b>13</b>
<b>2.1. O Xirê – Rito e Música em Roda:</b> .....	<b>15</b>
<b>2.2. Entre Atabaques e Exu:</b> .....	<b>18</b>
<b>2.3. Toques Rituais – Instrumentos do Sagrado:</b> .....	<b>20</b>
<b>2.4. A Música e a Morte:</b> .....	<b>21</b>
<b>3. Nosso Passado Musical e as Influências Afro-Brasileiras:</b> .....	<b>23</b>
<b>4. Construindo o Samba no Rio de Janeiro:</b> .....	<b>26</b>
<b>5. Música e mestiçagem na Formação da Identidade Brasileira:</b> .....	<b>36</b>
<b>5.1. Os Intelectuais e os Debates sobre Raça no Pós-Abolição:</b> .....	<b>37</b>
<b>5.2. A Música como Elemento de Afirmação da Influência Cultural Negra:</b> .....	<b>44</b>
<b>5.3. O Caso do Samba na Capital da República – A Crítica a Memória construída das Tias Baianas:</b> .....	<b>45</b>
<b>6. Letras, Composições e Interpretes:</b> .....	<b>47</b>
<b>7. História Cultural, Complexidade e Subjetividade:</b> .....	<b>50</b>
<b>8. Método Investigativo:</b> .....	<b>54</b>
<b>9. Relatos e Sentidos:</b> .....	<b>59</b>
<b>10. Construindo as Unidades de Sentido:</b> .....	<b>73</b>
<b>11. Considerações Finais – Os Sambistas Tomam Conta do Pedaco:</b> .....	<b>82</b>
<b>12. Referências Bibliográficas:</b> .....	<b>85</b>
<b>13. Apêndices:</b> .....	<b>89</b>
<b>1ª Rodada de Conversas:</b> .....	<b>89</b>
<b>2ª Rodada de Conversas:</b> .....	<b>90</b>
<b>3ª Rodada de Conversas:</b> .....	<b>103</b>



## 1. Introdução - Levando Velas à Ogum ao Som de Samba de Enredo:

Eu não sou daqui, não sou/ Eu sou de lá / Eu não sou daqui, não sou / Eu sou de lá// A lua cheia/ Quando bate nas aldeias/ A menina das Candeias/ Cirandeia no luar/ O seu lamento/ Tem um jeito de acalanto/ Que o rio feito um pranto/ Vai levando para o mar/ Meu coração é feito de pedra de ouro/ O meu peito é um tesouro/ Que ninguém pode pegar, eu não sou// Eu não sou daqui, não sou/ Eu sou de lá/ Eu não sou daqui, não sou/ Eu sou de lá// A noite ficou mais faceira/ Pois dentro da ribeira apareceu/ Com suas prendas e bordados/ Seus cabelos tão dourados/ Que o sol não conheceu/ A menina-moça debutante/ Que namora pelas fontes/ Que a natureza lhe deu, é Oxum/ Ê Oxum, ê Oxum/ Senhora das Candeias/ Que tristeza que me dá/ Saber que suas mãos são tão pequenas/ Pra matar quem envenena/ Pra punir que faz o mal, cegar punhal/ Cegar punhal que fere tanto/ Pra mostrar que o seu encanto/ É uma coisa natural. (*Senhora das Candeias* de Romildo Bastos e Toninho Nascimento).

Trinta e um de Dezembro, virada de ano, comida gostosa, encontro da família, luzes no céu, defumador na casa, velas acesas, flores em jarros, pés descalços, champanhe explodindo, a taça era de Oxum, o vinho dos caboclos, o café dos pretos-velhos, Ogum de capa vermelha, matando o dragão, alimentava a imaginação e bebia cerveja, na beirada do portão da casa, velas no jardim, copos de cachaça, imagens de capa e tridente, seios de fora, gargalhadas estampadas. E de repente chega aquele tio, roupas brancas e novas, momento especial, com o novo álbum com os sambas de enredo do carnaval carioca do novo ano que estava para começar. A festividade, meio profana meio sagrada, era levada no embalo de samba. O cheiro do peru nunca foi mais forte que o do defumador, e entre os sambas patrocinados e originais, os com temática afro eram os preferidos.

Festa, samba, religiosidade, a memória transcrita no papel por alguém que teve uma “vó preta”. Na casa desta “vó” erguida em um morro da Baixada Fluminense, havia na porta de entrada do lado direito, um cruzeiro, pipocas estranhamente depositadas num vasilhame branco, e no lado esquerdo, imagens de homens e mulheres sorridentes, afáveis, vestidos de preto e vermelho, cigarros e cachaça. Seguia-se por uma varanda, um corredor de plantas, ervas medicinais ou não. Subindo por outro corredor, chegava-se ao poço, daqueles como em filme, balde amarrado a corda, a água subia graças a força humana, havia um poleiro para as galinhas e galos, um pequeno lago com um jabuti, e uma gaiola onde diziam que havia uma jibóia – nunca tive a coragem de encará-la. Não entrávamos em nenhuma casa do quintal, subíamos uma escada cercada por plantas e por uma altiva mangueira, ao subir,

três portas de ferro: a primeira, à esquerda, toda branca, com uma cruz sobre ela, indicava que ali era o quarto dos pretos-velhos; a segunda, à direita, toda pintada de preto, ostentava um tridente vermelho em alto-relevo, era o quarto dos exus; a porta do meio dava acesso ao terreiro coberto por bandeirolas coloridas, atabaques pintados em verde e branco, fotos antigas em preto e branco, e no final um grande altar, com grandes imagens de santos e índios, havia uma fonte com conchas do mar e outros quartos espalhados pelo espaço, quartos fechados a qualquer criança, neto ou não daquela “vó preta”.

Os dois cenários incentivariam a imaginação de qualquer criança, os dois continham uma enorme gama de cheiros, sabores, cores, havia muita música, muita comida, muitos abraços. As pessoas eram felizes... Até você dizer para seus colegas de escola que sua casa era protegida pela imagem de um negro supostamente alto e forte, com uma capa preta e um tridente na mão. A imagem de espanto dos colegas não era maior que a da professora: a “tia” ficou perplexa com o problema. Descobriu-se, através de experiências reais, que a melhor coisa a partir de então, era ficar calado sobre o mundo mágico a que se tinha acesso. Falar sobre seu encontro com um cacique todo enfeitado de plumas e que fumava um grande charuto não valia a violência dos olhares de reprovação e nem os insultos e acusações.

Mas havia um momento em que não existiam contestações quanto ao tema, era carnaval, e a “vó branca” dizia não gostar de ver seu neto de bate-bola, ele devia se fantasiar de índio, e boa costureira, confeccionava a fantasia, com plumas, e uma estampa de machadinhas de Xangô na tanguinha. Os carnavais em que a fantasia escolhida foram as de batman e a de pirata contaram com o profundo desgosto da costureira, que não se conformava em não ver seu neto, mais uma vez vestido de curumim. Chegava o momento das marchinhas e das torcidas pela aquela escola de samba da região, e na tevê, os comentaristas do espetáculo encenado na Marquês de Sapucaí, para o espanto do curumim, falavam abertamente sobre o tema que no mundo cotidiano para ele era tabu. Em 2001, todos se reuniram em animada torcida para ver o desfile da escola nilopolitana, Beija-Flor, que trazia como enredo a história de uma rainha africana, que capturada e posteriormente escravizada no Brasil, veio a fundar a Casa das Minas, referenciada casa de culto a ancestrais africanos na cidade de São Luís no Maranhão.

A rainha feiticeira adentrava na avenida com nome de Marquês, representada por um homem travestido, sobre um carro alegórico que apresentava os feitiços e oferendas das tradições afro-religiosas no Brasil, predominando as cores preto e vermelho, e outros

símbolos presentes no imaginário do curumim. O espetáculo era transmitido para todo o País, e para uma boa parte do mundo. Milhares de pessoas da plateia cantavam em uníssono o samba e o jovem não entendia a cisão que habitava o imaginário social sobre o impedimento e a reverência dada às religiões afro-brasileiras: uma esquizofrenia coletiva.

Ficava claro que no mundo do samba e do carnaval, era possível falar abertamente, e com orgulho, de um assunto renegado na escola, no livro escolar, na vida pública de muitas pessoas. Mas, nem sempre foi assim, o negro e sua cultura no Rio de Janeiro tiveram que superar inúmeros obstáculos durante todo o período de pós-abolição, para que em 2001 a rainha daomeana Agotime pudesse ser cantada ou louvada na Sapucaí por uma escola que não ensina com cadernos e lápis, mas com cuícas e chocalhos, civilizando e educando o Brasil a partir da Baixada Fluminense.

Nessa luta pela valorização a cultura e aos referenciais negros, a Acadêmicos do Salgueiro, agremiação carnavalesca situada no morro com mesmo nome na Tijuca e a Beija-Flor, são, entre as grandes escolas, os pilares. Em 1978, as duas agremiações trataram de assuntos muito semelhantes em seu enredo, Beija Flor, a campeã daquele carnaval cantou a “A Criação do Mundo na Tradição Nagô”, e o Salgueiro, que ocupou a sexta posição, cantou “Do Yorubá à Luz, a Aurora dos Deuses”. São até hoje dois sambas antológicos, poesias que testemunham a genialidade verbal e musical das comunidades negras marginalizadas, que fizeram, como de costume, festa e folia revivendo em rito os mitos das tradições religiosas trazidas pelos pretos nagôs.

As escolas de samba até hoje exploram como tema principal, ou como assunto transversal práticas e símbolos da cultura negra, como festas populares, vultos históricos negros, indivíduos que fizeram arte com as referências estéticas afro-baseadas, mitos e tradições religiosas afro-brasileiras. Nas quadras dessas agremiações, palco dos festejos e montagem dos carnavais, sempre estão presentes as imagens dos santos católicos que são sincretizados aos Orixás regentes da comunidade e algumas contam com assentamentos aos Orixás. Os relatos da história nos trazem o dado que no passado cada escola de samba tocava sua bateria de acordo com o gênero musical representante de seu Orixá protetor, o que não acontece mais. No contexto da contemporaneidade, que exige cada vez mais das agremiações grandes espetáculos cinematográficos, algumas mantêm antigas tradições, a própria Beija-Flor, vista como a mais luxuosa e técnica escola do presente, quase sempre cantando enredos patrocinados, nunca entra na avenida sem defumá-la antes. Na cabeça da escola – na frente –

o pai de santo abre e limpa os caminhos com a fumaça perfumada, abrindo de certo o *xirê*, a festa sagrada, onde homens e ancestrais estão em comunhão.

No ano de 2013, a agremiação nilopolitana já citada, trazia como enredo o cavalo Mangalarga Marchador, raça brasileira de cavalo trazida à cena do carnaval pelos criadores que resolveram fazer o investimento no festejo como forma de publicidade de seus ganhões. O enredo era difícil de ser compreendido pela a comunidade de Nilópolis e, certamente, não daria samba, não empolgaria, e a tradição de voltar no desfile das campeãs estava ameaçada mesmo com todo o dinheiro em caixa. Mas, a capacidade dos artistas do carnaval não pode ser subestimada, eles não esqueceram que o patrono da escola era Ogum, o Orixá da guerra e da agricultura, sincretizado nas macumbas cariocas como São Jorge, que está montado em seu cavalo branco, como já dito, despertando imaginações, em posição de luta matando um enigmático e feroz dragão.

Não à toa a quadra da Beija Flor ostenta uma enorme estátua de São Jorge em uma área aberta, protegida sob uma redoma colorida, sobre um altar com assentamentos de Ogum, que são as representações físicas da divindade ancestral. O sincretismo e religiosidade presente naquele espaço aberto a parte da quadra, seriam o centro das atenções naquela noite de ensaio duas semanas antes do carnaval deste ano. O diretor de carnaval já havia anunciado com antecedência que naquela data todos os membros da escola iriam agradecer e louvar Ogum por dois motivos: a não ocorrência de feridos ou vítimas fatais quando dois anos antes, o teto da quadra cedeu sobre a mesma, um dia antes de um grande show naquele local; e para pedir que durante o desfile carnavalesco daquele ano nada de ruim pudesse acontecer e atrapalhar a festa dos brincantes.

E assim foi feito, toda a comunidade foi convidada a participar do ensaio, vestida com as cores da escola, o azul e o branco, e portando velas acesas e flores brancas. No palco principal, onde estava posicionada a bateria, um *babalorixá* ou pai de santo deu início a pequena cerimônia religiosa, com orações a São Jorge e a Ogum. O diretor de carnaval pediu então que em procissão todos levassem as velas e as flores aos pés da imagem e do assentamento cantando à capela o samba-enredo daquele ano, que em nada falava sobre questões da cultura africana, mas sobre os cavalos dos haras de Minas Gerais.

O samba foi então cantado em tom sacralizado, arrastado como em uma ladainha, foi a trilha de uma manifestação religiosa, em um local aparentemente secular, muitas pessoas levavam a cerimônia muito a sério, algumas se emocionaram, e no final o cenário criado era o

de um grande altar como aquele da “vó preta”, com muitas velas e jarros com flores. O momento religioso não terminou ali, o samba continuaria noite à dentro, agora animado depois de uma grande queima de fogos de artifício – outro símbolo comum no culto a Ogum, embalando os corpos das baianas, levantando os pés dos passistas e encantando os turistas. Jorge sentou praça na cavalaria e na escola de samba. Ogum trocou a espada pelo tamborim.

A pesquisa assim enveredou-se pelos caminhos do samba, em busca dos vestígios da religiosidade afro-brasileira presente no imaginário dos sambistas. A subjetividade destes indivíduos é interpretada através de conversas com enredo central alicerçado em suas ligações com práticas tradicionais afro-religiosas, nelas cantou-se e contou-se o cotidiano, a família, a música como arte e profissão, da construção subjetiva dos membros deste grupo, tratou-se da violência ao negro e sua cultura, e de como religião e musicalidade foram importantes para minimização do sofrimento psíquico dos negros. Veremos adiante os resultados obtidos à luz da teoria e metodologia aplicadas à pesquisa, levada a cabo com o auxílio do CNPq/Capes.

## **2. Religiosidade e Aparato Musical no Contexto Afro-Religioso:**

As religiões afro-brasileiras representam exatamente a manifestação de uma cultura que chegou ao Brasil, através, e todo mundo sabe disso, do processo de escravidão. E a única fuga dos representantes dessa religião (...) foi essa manifestação, que eles sabiam que tinham como se confortar, lembrando da terra, trazendo essa lembrança da terra deles, uma maneira de esquecer de todo esse sofrimento que eles passavam aqui, nesse período de opressão, que é o período de escravidão, esse período de ausência, de dor, de morte, de uma série de injustiças que todo mundo soube que houve nesse período. Então a religião sempre foi, independente até de ser afro, a religião foi o meio de você se encontrar mais forte, e essa a maneira que eles tinham pra esquecer a dor deles: lembrar os ritos que eles desenvolviam que os aproximava da pátria que eles largaram, largaram não, tiraram deles, e aqui eles usaram, para se aproximar da raiz deles, que é a pátria. (Entrevista do sambista Paulo Roberto, o Professor, a esta pesquisa em 17 de março de 2012).

De etnias distintas, de tribos diversas, durante centenas de anos, milhares de mulheres e homens africanos foram trazidos à América, em um processo bordado de lágrimas e sangue, ficando conhecido como um dos capítulos mais dolorosos da recente história do ocidente: a escravidão na era moderna. Raptados de seu cotidiano por um cruel sistema de trocas entre europeus, americanos e africanos, esses indivíduos viram-se despojados de sua terra, habitação e família, lesados em sua condição humana, e torturados pelas lembranças do passado e pelas incertezas do futuro. Estes homens e mulheres, usurpados e escravizados,

cruzaram a contragosto o oceano, e muitos, em portos brasileiros desembarcaram. O processo de escravidão, não termina no porto, mas perdura, movido a ideologias e chibatas, e quando finda legalmente a escravidão no Brasil, o negro e sua cor, ideologicamente, são vistos como os sinônimos de atraso das gentes desta nação.

Embarcados à revelia, adquiridos como objetos, propriedades do mercado, os africanos que aqui chegaram desnudos de vestes e posses materiais, trouxeram, não apenas retratos de um passado, como em imagens que se desgastam com o tempo, mas um conjunto incomensurável de saberes, valores e tradições. Estes bens imateriais, em processo de lutas e hibridações, marcaram de preto a cultura brasileira, engrossando o caldo das manifestações culturais e artísticas, transbordando valores e tradições e metamorfoseando símbolos e significados. Eis o paradoxo do fenômeno da diáspora: em um trajeto de sofrimento, as cores e sons das cidades e campos africanos, fundaram em mescla a civilização brasileira. Em artimanha de Exu, pelo mesmo caminho, os ancestrais divinizados das etnias daquele continente, aportaram nos terreiros e *oris* de diversos cantos das Américas.

Ancestrais, temperos, palavras e sons, dançaram em um jogo de lutas sociais, onde ao lado das senzalas e quilombos, os terreiros de cultos afro-brasileiros ocuparam importante destaque como espaços de convivência e solidariedade. Em diversas localidades do país, esses terreiros, para além da função religiosa, congregaram diversas ações de sociabilidade e deram origem, ou viram surgir em seu entorno, ou entre os seus membros, diferentes manifestações artísticas e culturais, como o maracatu, o jongo e o samba. Para além, as tradições afro-religiosas serviram de inspiração e temática para inúmeros artistas, incluindo dezenas de músicos, que utilizaram as questões cotidianas que cercam os cultos, como também sua estética, para a execução de suas obras. Este trabalho, especialmente se envereda pelo trilho da música, embalado por trilhas de samba.

Da festa religiosa em que o mito é revivido, à encenação festiva de um enredo de carnaval, ou cortejo de maracatu, transpassados pela musicalidade negra, são nas festas religiosas e profanas que pode ser observada com destaque a imprescindível musicalidade negra. Tinhorão (2008) analisa várias fontes que traçam a história dos ‘Sons dos Negros no Brasil’, onde, em relatos de brancos, os negros se reúnem em seus ‘batuques’, festejos baseados nos toques das percussões e movimentos lascivos dos corpos, com motivos religiosos ou profanos. Da mesma forma, argumenta que as palavras *calundus* e *lundus* designavam tanto as reuniões religiosas negras, quanto as festas por eles realizadas. Nina

Rodrigues (1935, p.141) também articula semelhante debate quanto à expressão *candomblé*, quando define que este termo é válido para designar “todas as grandes festas do culto iorubano, qualquer que seja a sua causa”, religiosa ou não.

Amaral & Silva (1992) exploram o cenário musical estabelecido nos terreiros, expondo os sons deste universo: das festividades públicas, como os ‘toques’ e ‘saídas de iaô’; passando pelas questões que cercam a estrutura musical, como os instrumentos utilizados, a importância dos *alabês*, e os ritmos e repertórios empregados por distintas tradições; até a importância ritual da música, como elemento ordenador do culto e que marca a identidade do fiel. Concluí-se que o som revestido de ritmo está presente em todos os momentos da vida ritual, do cotidiano em comunidade às festividades abertas, entoado de palmas, atabaques, agogôs, cabaças, chocalhos e *adjás*; marca as atividades diárias, o processo de iniciação, denota hierarquias, transporta *axé* e conduz os Orixás e suas danças ao chão do terreiro.

Em trabalho semelhante, Amaral & Silva (2006) expuseram desde questões musicais presentes nos terreiros de candomblés, até a conseqüente influência desta linguagem musical-religiosa em muitas das manifestações musicais seculares dos grupos negros: desde suas reuniões festivas durante a escravidão, presentes em escassos vestígios do passado musical colonial, até o surgimento da gravação de *Long Players* e o fenômeno radiofônico no Brasil, quando compositores e intérpretes, ‘macumbeiros’ ou não, fizeram sucesso com letras que remetem à tradição negro-religiosa. Sobre o samba em específico Amaral & Silva (2006), completam:

No caso do samba — bom exemplo por sua relevância e presença como um dos elementos constitutivos do gosto nacional e da identidade brasileira —, sabe-se que sua origem está ligada à religiosidade dos grupos *bantu* trazidos para o Brasil. Esse ritmo, tocado sobretudo em terreiros de candomblé de angola (que enfatizam uma identidade de origem bantu) e, posteriormente, na umbanda, constitui um dos principais elementos de identidade de ambas as religiões. Sendo música religiosa, o samba enredou-se, apesar disso, nos espaços profanos, num intenso fluxo de trocas simbólicas entre as religiões afro-brasileiras e a sociedade. No Rio de Janeiro este entrelaçamento é perceptível pelo menos desde as primeiras décadas do século XX, quando dos núcleos religiosos surgiram compositores que consolidaram esse estilo musical e o disseminaram entre o grande público. (AMARAL & SILVA, 2006, p.205).

## 2.1. O Xirê – Rito e Música em Roda:

Os orixás agora tinham seus cavalos, podiam retornar com segurança ao Aiê, podiam cavalgar o corpo das devotas. Os humanos faziam oferendas aos orixás. Convidando-os a Terra, aos corpos das iaôs. Então os Orixás vinham e tomavam seus cavalos. E, enquanto os homens tocavam seus tambores, vibrando os batás e agogôs, soando os xequerês e adjás, enquanto os homens cantavam e davam vivas e aplaudiam, convidando todos os humanos iniciados para a roda do xirê, os orixás dançavam, dançavam e dançavam. Os orixás podiam de novo conviver com os mortais. Os orixás estavam felizes. Na roda das feitas, no corpo das iaôs, eles dançavam, dançavam e dançavam. Estava inventado o candomblé. (PRANDI, 2008, p.528)

Em um universo de luzes e cores, ao som de tambores mágicos, deuses e deusas ancestrais unem-se aos seus filhos humanos em festejo. O candomblé, tal como outras manifestações religiosas de ascendência africana radicadas no Brasil<sup>1</sup>, nos revela um mundo complexo, onde coexistem homens e Orixás em um universo que não se restringe ao que os olhos podem enxergar. As festas, o ápice do culto, revelam traços característicos da cultura negra no Brasil, e a roda é um deles: roda de candomblé, roda de samba, roda de jongo, roda de capoeira, roda de funk, *xirê*. A roda pressupõe igualdade mesmo que haja hierarquias e é através da roda que os Orixás concedem o *axé*<sup>2</sup>. Em roda, velhos e jovens, das mais distintas classes e cores, se juntam, compartilhando o mesmo espaço sagrado, festejando a chegada do Orixá na Terra: um dos exemplos de comunicação do *Ayé* (a terra) com o *Orum* (o céu).

No contexto da resistência cultural africana no Brasil, o viés religioso negro configurou-se como elemento chave das permanências e hibridações culturais ocorridas em tantos séculos de história, entre o desembarque e exploração dos pretos ainda escravos na América Portuguesa, quanto os nossos tempos de democracia na contemporaneidade. Muito do que concebemos hoje como arte afro-brasileira<sup>3</sup>, ou compreendemos como influência

---

<sup>1</sup> Além das diversas nações do candomblé, somam-se o Tambor de Mina, o Tambor de Caboclo, Xangô, Terecô, Catimbó da Jurema, Batuque, Macumba e Umbanda. Interessante observar que várias das denominações evocam ritmos e instrumentos musicais, evidenciando o íntimo enlace.

<sup>2</sup> “O axé pode ser definido como força vital, invisível, mágica, sagrada, que todo o ser, coisa viva e principalmente o orixá possui. Axé é energia e, sendo assim, as forças da natureza são axé” (AMARAL, 2005, p.68); “Axé é a força mágico-sagrada, a energia que flui entre todos os seres, todos os componentes da natureza (...) Os ritos objetivam adquirir, manter, transferir e aumentar a força. Pode-se dizer que a essência dos rituais é precisamente a fixação e desenvolvimento do axé” (AUGRAS, 2008, p.64); O axé é “uma força vital e permanentemente perpassada, seja nos exemplos da cultura material, na música, na dança, no canto, no gesto, na preparação dos alimentos. A produção cultural realiza uma eficaz aliança entre os planos sagrado e humano” (LODY, 1987, p. 9).

<sup>3</sup> Título do livro de Roberto Conduru (2007), “Arte afro-brasileira” é conceituada por este autor segundo escritos de Maria Helena Leuba Salum como: “Qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a estética e a religiosidade africanas tradicionais e, de outro, os cenários socioculturais do negro no Brasil” (CONDURU, 2007, p.11 apud SALUM, 2000, p.113). Este autor dedica um capítulo do seu livro para tratar da estética afro-religiosa e suas interferências no que ele denomina arte afro-brasileira.



negra na cultura nacional, advém das organizações comunitárias religiosas, onde aspectos culturais tradicionais das etnias africanas poderiam ser cultivados sem a coação branca. Isso não pressupõe, contudo, que não existiram e existam hibridações dos dois lados: do bordado de *richelieu* usado pelas mães pretas, aos santos gêmeos Cosme e Damião, que no Brasil tiveram sua iconografia infantilizada<sup>4</sup>, às trocas entre negros e brancos se deram de forma conflituosa, configurando diversos aspectos da cultura que hoje intitulamos brasileira. Nesse processo de troca, resistência e existência, a roda permaneceu em contraste com a estrutura verticalmente hierarquizada presente até hoje na configuração espacial de igrejas e salas de aula<sup>5</sup>.

Para além da roda, soma-se a festa. A festa, sinônimo de candomblé e calundu<sup>6</sup>, sintetiza a alegria única que é ter o Orixá, um deus, em sua casa, e receber dele a energia cobiçada. Se o *axé* é a energia vital que ergue e move ancestrais, homens e natureza, a festa é portanto, o exato momento da colheita de *axé*, onde a energia primaz transborda os corpos e espaços, e os deuses podem então tomar em comunhão os corpos dos iniciados, sendo a festa o rito que revive o mito, diviniza orixás e seus filhos homens. Mas, outras coisas ocorrem nessa festa para além de todos os sentidos religiosos, ela é a expressão estética da cultura deste grupo, a vitrine de seu culto à comunidade em volta do terreiro, além de ser um espaço de sociabilidade e lazer. Em resumo, culto, festa e roda se completam em íntimo encaixe. Rita Amaral (2005) assim conceitua e discorre sobre a festa no contexto religioso:

É na festa que os orixás vem à terra, no corpo de suas filhas, com a finalidade de dançar, de brincar no *xirê*, termo que em Ioruba significa exatamente isto: brincar, dançar, divertir-se. É através dos gestos, sutis ou vigorosos, dos ritmos efervescentes ou cadenciados, das cantigas que “falam” das ações e dos atributos dos orixás, que o mito é revivido, que o orixá é vivido, como a soma das cores, brilhos, ritmos, cheiros, movimentos, gostos. A vida dos orixás é o principal tema (e a vinda dos orixás é o

---

<sup>4</sup> Sobre essas trocas culturais que figuram na estética e imagens da arte brasileira ver CONDURU, Roberto *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

<sup>5</sup> Sobre o processo ensino-aprendizagem nos terreiros de religião afro-brasileira Monique Augras (2008, p.66) descreve: “A transmissão do saber iniciático faz-se por meio do canto, dos gestos, da dança, da percussão dos instrumentos, do ritmo, da entonação de certas palavras, da emoção que o som exprime”.

<sup>6</sup> Rita Amaral cita a afirmação de Nina Rodrigues: “Chamam-se Candomblés as grandes festas públicas do culto iorubano, qualquer que seja sua causa” (AMARAL, 2005, p.29 apud RODRIGUES, 1935, p.141); Sobre o calundu, podemos afirmar que seria o sinônimo bantu da palavra nagô ‘candomblé’. Visto que as primeiras comunidades africanas escravizadas na América portuguesa foram as Bantas da África Centro-Occidental, este termo designava religião e festas negras no período colonial. Com a maior inserção de negros nagôs a partir do século XIX na Bahia, começa-se a presenciar o uso do termo Candomblé. Para isso ver: SILVEIRA, Renato da (2009). Do calundu ao candomblé. In: FIGUEIREDO, Luciano(Org.); *Raízes africanas*. Rio de Janeiro: Sabin.

principal motivo) da festa. Os deuses incorporam seus eleitos e dançam majestosamente: usam roupas brilhantes, ricas, coroas e cetros, espadas e espelhos; são os personagens principais do drama religioso. (AMARAL, 2005, p.48).

Seriam as demais rodas e festejos negros também elementos de culto? Para uma comunidade onde o sentido religioso está em torno da energia que toma homens e seres inanimados em regozijo, as festas e rodas, com ou sem a comunhão sagrada entre os deuses e seus filhos, transformam-se em engrenagens de troca de *axé*, verdadeiros momentos de solidariedade e união dos corpos, espíritos e sorrisos.

## 2.2. Entre Atabaques e Exu:

Ao contemplar a *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*<sup>7</sup>, podemos perceber que a disposição das aquarelas onde estão representados os Orixás<sup>8</sup> seguem a ordem de apresentação das divindades observada nos *xirês* dos candomblés nagôs<sup>9</sup> da Bahia. Assim o primeiro Orixá a ser representado nos traços de Carybé (1980) é Exu, que segundo Reginaldo Prandi (2001):

Exu é o orixá sempre presente, pois o culto de cada um dos demais orixás depende de seu papel de mensageiro. Sem ele, orixás e humanos não podem se comunicar. Também chamado Legba, Bará e Eleguá, sem sua participação não existe movimento, mudança ou reprodução, nem trocas mercantis de fecundação biológica. (PRANDI, 2001, p.20)

Exu é o primeiro Orixá apresentado na iconografia e nos terreiros é sempre o primeiro a ser saudado e louvado. É ele quem permite que os outros Orixás venham à terra para também serem louvados. Sem Exu não há culto às outras divindades, pois ele age como um elo entre o mundo terreno e o mundo divino.

---

<sup>7</sup> CARYBÉ. *A Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*. São Paulo: Raízes, 1980.

<sup>8</sup> Para os iorubas tradicionais e os seguidores de sua religião nas Américas, os orixás são deuses que receberam de Oldumare ou Olorum, também chamado Olofin em Cuba, o Ser Supremo, a incumbência de criar e governar o mundo, ficando cada um deles responsável por algum aspecto da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana, (...) o Panteão iorubano na América é constituído por uma vintena de orixás e, tanto no Brasil como em Cuba, cada orixá, com poucas exceções, é celebrado em todo o país. (PRANDI, 2001, p.20)

<sup>9</sup> Orixás são divindades do panteão Nagô, que por sua vez é constituído por um tipo específico do candomblé – Candomblé Nagô – pois foi trazido por esta etnia na diáspora.

O que causa certo impacto, principalmente aos olhos já habituados a sempre ver como primeiro elemento de uma dissertação sobre religiões de matriz africana<sup>10</sup> a figura de Exu, é que no trabalho de Carybé, o Orixá mensageiro é precedido por outros elementos do culto que de certa forma também são divinizados: os instrumentos musicais. Pois são com as representações dos instrumentos que o artista abre sua iconografia, para logo depois listar Exu e os demais Orixás. Roger Bastide (2001) nos dá uma resposta para a questão lançada por Carybé (1980):

Não é, todavia Exu, o único intermediário entre os homens e os deuses. Os três tambores do candomblé também o são: O 'Rum' que é o maior; o 'Rum-Pi', de tamanho médio; e o 'Lé', que é o menor. Não são tambores comuns ou, como se diz ali, tambores 'pagãos'; foram batizados na presença de padrinho e madrinha, foram aspergidos por água benta trazida da igreja, receberam um nome, e o círio aceso diante deles consumiu-se até o fim. E principalmente 'comeram' e 'comem' todos os anos azeite-de-dendê, mel, água benta e o sangue de uma galinha (...) Compreende-se porque razão os instrumentos apresentam algo de divino, que impede que sejam vendidos ou emprestados sem cerimônias especiais de dessacralização ou de consagração, interessando-nos saber que somente por meio de músicas fazem baixar os deuses nas carnes dos fiéis. Eis porque, uma vez terminado o padê de Exu, a cerimônia prossegue com o toque musical dos tambores que, sozinhos, sem acompanhamento de cânticos ou de danças, falam aos orixás e pedem-lhes que venham da África ao Brasil. (BASTIDE, 2001, p.34-35).

O tambor e os demais instrumentos ocupam assim privilegiado espaço no culto, pois além de serem eles os responsáveis pela vinda dos Orixás para o lado de cá do Atlântico, também são vistos como próprias divindades do culto. E por isso, Carybé inicia o seu trabalho com os instrumentos musicais, citando além dos três atabaques – Rum, Rum-Pi e Lé – os demais instrumentos de percussão como o agogô e o xequerê, para em seguida retratar as demais divindades. Os tambores nesta perspectiva são vistos como seres vivos, são iniciados no culto como qualquer ser humano em nome de algum Orixá, são alimentados para reforçar o seu *axé*, e em dias de festa são vestidos com um pano em feitiço de echarpe chamado *ojá* nas cores do seu Orixá patrono. Visitantes, filhos de santo e as próprias divindades, sempre saúdam primeiro os tambores sagrados. Sacralizados, os atabaques são os responsáveis por trazer o Orixá a terra, até a cabeça do iniciado a ele dedicado.

Desta forma, ao lado de Exu, que é Orixá mensageiro e princípio ativo da transformação, comunicação e movimento, a música exerce a função de condutor do *axé*. A

---

<sup>10</sup> No Rio de Janeiro em especial: Candomblé e Umbanda.

música sagrada torna-se assim um dos instrumentos básicos para a realização da festa, tornando-se mais que trilha sonora do espetáculo ritualístico, pois que determina o sucesso desta em seu objetivo principal.

Luís Felipe de Lima (2007) completa o retrato traçado até então sobre a importância da musicalidade para a prática afro-religiosa:

Com a música o povo de santo invoca e festeja suas divindades, louva as forças da natureza, reza por seus mortos, inicia seus sacerdotes, manipula ervas sagradas, ajuda a curar doentes do corpo e do espírito. E muito mais. A música, nessa perspectiva religiosa, é elemento-chave na intermediação com o sagrado. A palavra revestida de som musical, ganha o que em alguns ramos da tradição se diz por axé, poder espiritual, princípio de ação e transformação. Exemplo dessa importância são os atabaques, sacralizados em muitas casas de culto por meio de práticas análogas aos rituais de iniciação. (LIMA, 2007, p.35).

### **2.3. Toques Rituals – Instrumentos do Sagrado:**

Vou chamar Zé Tambozeiro/ Pra bater tambor de Angola, olé-lê-lê/ Vou chamar seu Zé Tambozeiro/ Que o samba chegou agora... (*Zé Tambozeiro* de Candeia e Vadinho).

No contexto festivo das cerimônias afro-religiosas pressupõe-se a participação essencial do componente musical, neste sentido, instrumentos, músicos e as canções são também sacralizados. Cada toque efetivado, cada gênero, estará dedicado a uma divindade, ou a um momento preciso no culto, determinando assim a dança, os gestos e os movimentos empregados. Os membros dessas religiões compreendem os códigos musicais, identificando, por exemplo, que Orixá está sendo chamado e louvado através do som que está sendo entoado.

De modo geral, em muitas casas tradicionais são tocados três cânticos para que cada Orixá desça ao terreiro, caso nenhum deles se manifeste no espaço de tempo a eles designados, executa-se um toque conhecido por *adarrum*, sendo este violento e rápido, faz com que todas as divindades baixem de uma única vez. Cada Orixá também detém um ritmo específico, e durante o transe a música dá o tom e a intensidade à dinamização do mito referente àquela divindade, proporcionando a:

(...) atmosfera adequada ao caráter mais ou menos vibrante de cada orixá. Os orixás expressam suas características através dos ritmos particulares, criando um momento musical em que elas se tornam inteligíveis e plenas de sentido religioso. A sincronia entre dança, cores e ritmo é tão perfeita que é possível entender o orixá como esse conjunto de cor, ritmo e movimento. (AMARAL, 2005, p.54).

Para além, o batuque ritual enfatiza a identidade do grupo e expõe as hierarquias presentes no culto: se cada terreiro afro-religioso segue uma tradição diferente, as formas e maneiras de tocar também são distintas, e os conhecedores das tradições religiosas entendem que se o terreiro toca os atabaques com *aguidavis* (ou varetas), canta em ioruba, com o ritmo de *quetu*, este terreiro pode ser identificado como de candomblé nação Nagô, e se os tambores são tocados a mão, em cantos bantos e ritmo de Angola, este terreiro é reconhecido como de Angola-Congo; e quando um iniciado bate o *paó*, ou seja, palmas ritmadas com que se reverenciam as divindades, ou quando utilizam do mesmo ato para reverenciar aos mais velhos na casa, denotam-se as hierarquias da comunidade<sup>11</sup>.

Não são apenas os atabaques sagrados os únicos instrumentos utilizados neste contexto. São também os *agogôs*, *xequerês* ou *aguês*, e *adjás*. Estes últimos são sinetas portadas apenas pelos membros mais velhos no terreiro, e quando há a dificuldade da tomada do Orixá no seu filho humano em transe, são tocados próximos aos ouvidos deste, chamando a divindade ao *xirê*. Os outros dois instrumentos mencionados são utilizados em toques a determinados deuses, e em ritmos diversos de acordo com suas especificidades.

Os responsáveis pelas músicas são os *alabês*, ou seja, *ogãs*<sup>12</sup> iniciados para a execução musical. Como a música é imprescindível para realização da cerimônia, eles também o são. Um terreiro recém-fundado, com poucos filhos-de-santo e que não tenha nenhum *alabê*, deverá contar com a disposição de um *alabê* convidado, ou deverá contratar algum. Sem música não há festa, e não há candomblé sem esta.

#### 2.4. A Música e a Morte:

E o tambor continuava soando seu ritmo irresistível. (PRANDI, 2008, p.376).

---

<sup>11</sup> Para mais, ver: AUGRAS, Monique. *O duplo e a metamorfose – A identidade mística em comunidades Nagô*. Petrópolis: Vozes. 2008.

<sup>12</sup> Ogã é um cargo concedido apenas a homens, e como o cargo feminino de Ekéde, o ogã não entra em transe, atuando como figura fundamental durante o rito.

A musicalidade afro-religiosa está presente não apenas nos cultos, como na própria rede de mitos africanos conhecidos e repassados aos jovens; estes mitos conservam muito o modo de vida tradicional de determinadas etnias. Reginaldo Prandi (2008) em monumental obra, lista 301 mitos colhidos por ele e demais antropólogos ao longo de suas carreiras no Brasil, África e Caribe. Cito dois destes, onde se destacam os poderes mágicos dos instrumentos musicais.

Em “Oiá toca o fole de Ogum para os egunguns dançarem” (PRANDI, 2008), Oiá, Orixá feminino responsável por tempestades e raios, mais conhecida por Iansã, e sincretizada no Brasil com Santa Bárbara, detém o governo do mundo dos mortos, os *egunguns*. Neste mito fica claro a ligação dela com os ancestrais mortos a partir do momento em que ela toca foles que os enfeitiçam.

Enquanto Ogum trabalhava na forja fabricando os utensílios de metal, Oiá sua esposa o auxiliava com o fole soprando as chamas. No dia da festa aos antepassados, os egunguns chamados de volta ao convívio dos seus entes vivos, caminhavam pelas ruas. O fole de Oiá emitia alto som em batidas rítmicas que conquistaram os egunguns que passavam em frente à oficina do nobre ferreiro. Os egunguns de tudo esqueceram, entregando-se a música de Oiá. Então, ela passou a ser conhecida como a “Mulher-que-Domina-o-Egungum-com-o-Som-do-Fole”. Ogum orgulhoso de sua esposa, tira sua coroa da cabeça e lhe presenteia com a honraria, assim Oiá pôde dançar junto aos Egunguns.

O segundo mito que trata particularmente sobre o poder mágico da música, também trata da morte. Em “Os Ibejis enganam a Morte” (PRANDI, 2008), os Orixás gêmeos e infantis sincretizados no Brasil a São Cosme e São Damião, utilizam tambores para enfeitiçar e vencer Icu. Icu, não é um Orixá, pois não detém *axé*, que é uma força de vida, Icu é a própria morte. Essa representação da morte surge diversas vezes, sempre invencível em mitos dos vários Orixás, sendo apenas neste conto, derrotada justamente pelas divindades infantis, que levavam consigo tambores. Filhos de Oxum e Xangô, Ibejis viviam pra se divertir tocando tambores mágicos que receberam de Iemanjá. Quando Icu coloca diversas armadilhas nos caminhos, os humanos que por ali passavam, caíam e eram devorados por ela. Desta forma, Icu matava antes do tempo e ninguém dos que lutaram contra ela conseguiu vencê-la. Os gêmeos esquematizaram um plano para derrotá-la, um seguiria pelo caminho perigoso onde estavam as armadilhas tocando o mágico tambor, e outro seguia escondido atrás das árvores. A morte acompanhando o pequeno *alabê* ficou maravilhada com a música e

passou a segui-lo dançando sem parar, enfeitada pelo que ouvia. O pequeno então lhe propõe um pacto: o primeiro que cansasse perderia para o outro. Deste modo ambos seguiam, um tocando e outro dançando, só que como eram gêmeos, quando o pequeno cansava de tocar, trocava de lugar com o irmão sem a morte perceber. I cú mesmo cansada não conseguia parar de dançar e se surpreendera com a disposição do menino. A morte já esgotada suplica uma pausa ao guri e ele lhe diz que a música cessaria se a vil morte retirasse todas as armadilhas. I cú se rende e é derrotada pelas duas crianças que brincavam de tocar seu instrumento.

Nos dois mitos, recheados pelo simbolismo que cercam a música, os Orixás, Oiá e Ibejis, conquistam respectivamente os mortos e a própria morte, com aquilo que caracteriza a vida nesta sociedade: a música. Esses mitos passados de geração em geração, por uma comunicação oral, exercem profundo sentido na caracterização da importância da música no ritual, como elemento mágico, condutor de energias, instrumento de transformação.

### **3. Nosso Passado Musical e as Influências Afro-Brasileiras:**

Percebemos então, como a música exerce posição fundamental nas religiões africanas instaladas no Brasil, como no restante da América. Porém, a musicalidade negra não se dá apenas no terreno do sagrado, estabelecendo-se também no campo profano, quando passa a ser adotada como forma de entreterimento.

Ainda na África observam-se as funções seculares do instrumento:

Nesse campo profano o tambor será um instrumento de comunicação, para que grupos, tribos e nações diferentes se comuniquem. Esse tipo de comunicação, geralmente ocorre para anunciar às comunidades próximas as festas e, até mesmo, conflitos, guerras ou a chegada de uma importante autoridade. (PRUDENTE, 2007, p.23)

E o mesmo autor completa, ainda sobre a música no continente africano e na importância desta no cotidiano das comunidades:

Nota-se que a música está presente em quase todo momento do cotidiano da unidade cultural africana, considerando-se que a musicalidade dos povos negros está situada em uma dinâmica de relações rituais, nas quais integra os princípios de plantação e da colheita, da vida e da morte, integrados em uma compreensão de temporalidade em favor da ancestralidade, constante busca da força vital que costura as relações comunitárias. Para melhor

compreender a africanidade musical, é pertinente refletir a música afro-brasileira localizando-a a partir das manifestações musicais dos negros, pertencentes ao escravismo brasileiro. (PRUDENTE, 2007, p.24).

Entre relatos e iconografias pouco se sabe do nosso passado musical colonial, muito menos se conhece da participação dos negros na música deste período. José Ramos Tinhorão (2008) expõe-nos alguns dados a respeito deste longínquo passado. Em telas holandesas de Franz Post e Zacharias Wagner pintadas durante a ocupação neerlandesa em Pernambuco, os pretos foram retratados em sua atividade musical, festiva, religiosa. Outros relatos referiam-se sempre aos barulhos e movimentos realizados pelos ‘pretos bárbaros’, que nas noites reuniam-se em volta de seus *calundus*<sup>13</sup>. Este autor esclarece:

Na verdade, tal como o exame mais atento das raras informações sobre essas ruidosas reuniões de africanos e seus descendentes crioulos deixa antever, o que os portugueses chamaram sempre genericamente de batuques não configurava um baile ou folguedo, em si, mas uma diversidade de práticas religiosas, danças rituais e formas de lazer. (...) E foi assim que, com o paralelo crescimento da participação de brancos e mulatos das camadas baixas das cidades e vilas nesses ‘batuques de negros’, começaram a surgir adaptações provocadas pelo casamento da percussão, da coreografia e do canto responsorial africano-crioulo com estilos de danças, formas melódicas e novo instrumental (principalmente a viola), introduzidos pelos herdeiros nativos da cultura europeia. (...) Toda a história das músicas e danças que compõe o vasto painel de criações populares só pode ser estudada a partir da realidade dessa mistura de influência crioulo-africanas e branco-europeias. (TINHORÃO, 2008, p. 55-56).

Estes festejos religiosos negros foram duramente reprimidos pelas autoridades coloniais em vários relatos expressos pelo autor. Em suma, a sociedade colonial, católica, não via com bons olhos os tradicionais batuques realizados pelos escravos, que passaram a atrair adeptos brancos e mestiços a esses festejos. Destes batuques característicos e da sua consequente hibridação com costumes europeus, surgem gêneros como o Lundu, a Fofa, o Fado. Estes últimos, realizados nos salões, foram permitidos, os batuques afro-religiosos tocados às escondidas, reprimidos.

No Brasil a dança que mais se desenvolveu foi o lundu, neste conservou-se muito das tradições coreográficas e musicais africanas, como a umbigada, os versos improvisados

---

<sup>13</sup> Segundo análise de Tinhorão (2008, p. 42), sobre poemas satíricos de Gregório de Matos durante o setecentos, já se admitia o sinônimo *Lundus* à palavra *Calundus*. Essas duas palavras referiam-se ao encontro religioso e festivo dos Negros na América Portuguesa. O *Lundu*, gênero musical que surge na mesma época não carrega o sentido religioso expresso nas palavras acima, sendo um estilo pertencente mais aos brancos e mulatos em seus salões de bailes e teatros, que aos negros, em suas lascivas festas noturnas ao ar livre.



em resposta a estribilhos fixos e o acompanhamento das palmas. Este ritmo profano desenvolveu-se entre as camadas pobres da sociedade, em sua maioria negra e mestiça, onde as temáticas das letras remetiam sempre a sensualidade e sadismo existente na relação afetiva e conflituosa entre a sinhá e o negro escravo. Neste campo, ordens e valores eram trocados, e as letras revelam muito das relações sociais entre escravos e suas senhoras nos séculos XVIII e XIX<sup>14</sup>. Aos poucos este ritmo de pretos foi adaptado aos salões da aristocracia, ao serem incorporados a ele alguns elementos do fandango, além da introdução da viola.

Do sagrado e festivo calundu, o lundu tornou-se expressão de lazer profano aos grupos negros, e com a constante participação de brancos e mestiços, adquiriu ares europeus, tomando salões e teatros, e chegando à Portugal com Domingos Caldas Barbosa no início do século XIX. O samba teve trajetória semelhante, relacionado aos batuques de cunho religioso, estava vinculado ao passo da umbigada, despontou como enorme sucesso no século XX, tornando-se futuramente o gênero representante da nacionalidade brasileira:

Se a palavra Lundu tem sua origem no calundu, dança ritual africana que aportou no Brasil na época colonial, estritamente relacionada aos batuques dos negros, o mesmo ocorre com o samba. A palavra samba não aparece apenas no Brasil, mas em outras regiões da América, sempre relacionada aos rituais negros, e tem como origem o termo *semba*, que significaria umbigada, gesto coreográfico presente nas danças afro-brasileiras. Assim, Lundu, Coco e Samba apresentam características bastante semelhantes: a disposição em roda dos participantes, que batem palmas enquanto uma pessoa dança no centro até que escolhe, com o movimento da umbigada, um par do sexo oposto, que passa a ocupar o centro da roda. Enquanto isso, a dança é acompanhada pelo canto de um solista, respondido pelo restante do grupo por meio de um refrão. (VIRGÍNIA DE ALMEIDA, 2009, p.48-49).

Porém, os batuques de samba do século XIX conservavam uma característica rural distinta da que observamos no samba surgido com as gravações fonográficas das primeiras décadas do XX<sup>15</sup>. Enquanto o lundu era a expressão musical urbana, Tinhorão (2008) afirma que os ritmos de samba eram as principais expressões musicais do mundo rural, tão atrasado

---

<sup>14</sup> Para conhecer mais sobre a temática sádico-sexual do Lundu ver: VIRGINIA DE ALMEIDA, Tereza (2009). No balanço malicioso do Lundu In: FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Festas e batuques no Brasil*. Rio de Janeiro: Sabin, 2009.

<sup>15</sup> Vale ressaltar que no perímetro urbano da capital do Império e República, o lundu constituiu-se como principal estilo musical até os sucessos de samba, sendo a primeira gravação brasileira um lundu chamado “Isto é bom” de Xisto Bahia e interpretado por Baiano em 1902. Este ritmo que já tinha exercido grande importância no teatro de revista no século XIX, era à época da primeira gravação, atração dos circos da capital, onde artistas e palhaços como Eduardo das Neves, o ‘crioulo Dudu’ faziam enorme sucesso. Para conhecer mais sobre Eduardo das Neves ver: ABREU, Martha. *O “crioulo Dudu”*: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). In: TOPOI. Vol. 11, n. 20, 2010.

em conceitos de civilidade que sua população só encontrava diversão nos batuques e umbigadas africanas. O samba então assim, conservou algo que o lundu havia perdido em meio aos teatros e bailes, símbolos da modernidade a qual a classe média urbana estava submergida.

#### **4. Construindo o Samba no Rio de Janeiro:**

A capital da república atraía migrantes de todas as partes do Brasil, inclusive negros durante o período escravocrata e no pós-abolição. Baianos, mineiros e fluminenses do interior engrossaram o caldo da já festiva negra cidade, incluindo diversas manifestações interioranas, como o jongo, o caxambu e o samba. Nos bairros mais carentes, verdadeiras comunidades negras surgiram, trazendo consigo tradições religiosas que muito influenciaram na vivência destes negros em solidária, mas não menos conflituosa comunidade.

Roberto Moura (1995) e Mônica Pimenta Velloso (1990) em dois importantes trabalhos da historiografia carioca contemplam a figura das Tias Baianas, mães de santo ligadas aos antigos e tradicionais terreiros da Bahia, que no Rio de Janeiro estabeleceram suas casas de culto e congregavam além das festas dedicadas as divindades, as manifestações musicais profanas deste grupo, como era o caso do samba.

Os baianos, como aqueles que migraram das antigas zonas de cultivo de café no Vale do Paraíba, vão contribuir para a afirmação do candomblé na cidade do Rio de Janeiro, através da fundação de terreiros de rito Nagô. Nestes terreiros, *alabês* e músicos eram formados, e neles também estavam livres para tocar aquilo que bem quisessem sem ficar às vistas da sociedade burguesa que no período da Belle Époque buscava se afrancesar. Do espaço do terreiro despontaram artistas como Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Sinhô, entre muitos outros que com a ascensão do samba nas décadas de 1920 e 1930, e o conseqüente crescimento das agremiações carnavalescas destes no mesmo período, marcaram o cenário musical brasileiro.

Deste sistema de trocas entre o universo sagrado e profano que ocorria, e ainda ocorre, segundo relatos de Monique Augras (1998) e Rita Amaral (2005), nos terreiros de tradições negro-religiosas, presenciamos o surgimento da roda de samba, manifestação cultural e artística da população pobre fluminense, e junto com a roda, inúmeros artistas, homens e mulheres, iniciaram suas carreiras como músicos profissionais: uns como

percussionistas, outros como letristas, e alguns como interpretes. De forma que, ao percorrer alguns pontos da história dessa manifestação musical, facilmente constatamos a influência de um aparato religioso presente nos sons e letras.

Podemos observar, aqui em pequenos flashes, a influente participação de compositores como Donga, João da Bahiana, Sinhô “O Rei do Samba”, J. B. de Carvalho, Candeia, Romildo Bastos, Toninho Nascimento, Martinho da Vila, e interpretes como Jovelina Pérola Negra, Clara Nunes e Zeca Pagodinho. Estes são alguns poucos dentre tantos da velha guarda e das novas gerações que, atravessados pelo viés religioso, representam as tradições culturais africanas presentes nos terreiros brasileiros, no cenário midiático, onde estes grupos não adentraram senão nas notícias recorrentemente vinculadas ao caderno policial dos jornais até as primeiras décadas dos anos noventa.

A batida sincopada, característica particular dos ritmos negros, e que vai transformar o cenário musical do novo continente, há muito tinha conquistado os corpos dos brasileiros, que já haviam se entregado a outros gêneros musicais com influência afro, como o lundu, o fado, o maxixe. Mas o samba, por uma série de questões políticas, foi elencado como um dos símbolos de identidade nacional, sendo patrocinado e divulgado em sintonia com os ideais de afirmação da mestiçagem em voga na primeira metade do século XX. Desta maneira, inúmeros símbolos da antes tão reprimida religiosidade negra, estavam presentes nas mais tocadas músicas, dos discos mais vendidos.

Em “Pelo Telephone”, samba com fortes influências do maxixe, de composição de Mário de Almeida e Donga, interpretado por Bahiano em 1917, e lançado pelas Casas Edison, abordam-se as temáticas da festa carnavalesca embebida de samba e folia, mas também em uma de suas estrofes a questão do “feitiço” de amor, notadamente em referências a práticas cotidianas de cunho religioso daquele grupo. Questão religiosa que extravasa em “Yaô” de Pixinguinha<sup>16</sup> e Gastão Viana, interpretado por Patrício Teixeira em 1938:

Aqui có no terreiro/ Pelú adié/ Faz inveja pra gente/ Que não tem mulher//  
No jacutá de preto velho/ Há uma festa de Yaô// Ôi tem nêga de Ogum/ De  
Oxalá, de Iemanjá/ Mucama de Oxóssi é caçador/ Ora viva Nanã/ Nanã  
borocô// Yô yôo/ Yô yôo/ No terreiro de preto velho iaiá/ Vamos saravá (a  
quem meu pai?)/ Xangô (*Yaô Africano* de Pixinguinha e Gastão Viana)

---

<sup>16</sup> Para ver mais sobre Pixinguinha: BESSA, Virgínia de Almeida. *Imagens da escuta: traduções sonoras de Pixinguinha*. In: *História e música no Brasil*. SALIBA, Elias Thomé & MORAES, José Geraldo Vinci de (Orgs.). São Paulo, Alameda, 2010, p. 163 -216.

De certo modo, estes primeiros sambistas de sucesso – Donga, Sinhô, Bahiano, Pixinguinha e João da Baiana – eram crias das casas das velhas baianas que na capital brasileira se estabeleceram, e fundaram em cortiços, suas casas de culto. Fica clara a influência religiosa neste primeiro grupo de sambistas, que compunham suas canções dentro do ambiente festivo e sagrado dos terreiros dessas mães de santo, e porque não, do samba.

No Rio de Janeiro, os negros que fugiram da repressão consequente à revolta dos malês na Bahia, e dos ex-combatentes das guerras do Paraguai e de Canudos, formaram na cidade uma comunidade negra, localizada na região do cais do porto, na Pedra do sal, intitulada Pequena África. Essa comunidade estava estabelecida nas favelas e cortiços do centro do Rio, onde homens e mulheres ocupavam funções de ganho, como quituteiras e estivadores, por exemplo. Nei Lopes (1992) aprofunda a questão:

Na virada do século, todo o centro do Rio concentrava um grande número de residentes negros, africanos, crioulos e mestiços. A Rua da Alfândega, por exemplo, por congregar a maior parte dos armazéns atacadistas da cidade, era residência de grande número de trabalhadores braçais, negros evidentemente, que buscavam morar o mais próximo possível de seus locais de trabalho (...) E assim como os arredores da praça onze, toda a região vizinha ao porto do Rio – Gamboa, Saúde e Santo Cristo – era habitada, já havia algum tempo, por um grande contingente de negros (...) Estes baianos chegados ao Rio na segunda metade do século passado, vão constituir, então, como que uma colônia, responsável pela manutenção, em terras cariocas, da cultura marcada de recriações africanas que traziam da terra de origem, traços culturais estes que vão ser passados aos seus descendentes, alguns dos quais figuras muito importantes no processo de fixação e urbanização do samba na velha capital do Império e da República. (LOPES, 1992, p.8)

Estes negros, que no pós-abolição, estavam excluídos e destituídos de participação política institucionalizada na ‘sociedade’, ocupando os morros e áreas rurais da cidade, começam a ter visibilidade quando começam a apresentar seus ranchos no largo de São Domingos e na Praça Onze de Julho. Cordões e ranchos passam a fazer parte do calendário festivo da capital da República, os primeiros eram grupos de foliões que sobreviveram até o ano de 1911. Tinham como característica a rivalidade que estimulava o capricho dos grupos na confecção das fantasias e estandarte.

Os ranchos são descendentes dos cordões, também organizado por negros da Pequena África, são as sementes das escolas de samba, tinham como características, a existência de um enredo, uma comissão de frente, bateria com instrumentos de percussão e sopro – violões, cavaquinhos, flautas, clarinetes, ganzás, pratos, castanholas e flautas –, coro, mestre sala e porta-estandarte, e alcançam o seu ápice na década de 1920. Foram idealizados por

Hilário Jovino, negro baiano, que junto das tias, Bebiana de Iansã e Ciata de Oxum, estimularam a ocupação negra no local, e desenvolveram o círculo festivo da área (THEODORO, 2007, p.9-11).

Eram várias as tias baianas na Pequena África – Ciata, Bebiana, Perciliana, Monica, Rosa, Sadata, Tomásia, Fé, Veridiana e Amélia. Porém, a principal festa da região era a da casa da Tia Ciata, onde candomblés, sambas e batuques eram congregados. Em torno das baianas reuniam-se os principais músicos da cidade, muitos desses, filhos das próprias tias. Estes músicos citam-se Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres e Sinhô, alcançaram as rádios e salões de baile.

Para além deste lado profano, as reuniões nas casas das tias baianas, congregavam um lado religioso referente aos cultos africanos, e a tradição dos orixás irá figurar no mundo do samba, pois podemos observar que tanto tia Ciata, tia Bebiana e Hilário Jovino, eram mães e pais de santo da região ligados à grandes terreiros como o de João Alabá, negro Baiano iniciado no Axé Opo Afonjá, um dos mais tradicionais terreiros de culto nagô no Brasil. Tia Ciata e sua irmã Bebiana, foram iniciadas ainda em Salvador por Tio Bamboche, e ao chegarem no Rio de Janeiro, não apenas as suas festas fizeram sucesso, mas também os quitutes que vendiam nas tradicionais festas populares já existentes na cidade, como a festa da Penha. Segundo Monique Augras (1998):

Tanto os velhos sambistas, quanto os estudiosos são unânimes ao apontar, nos ranchos, a origem das escolas de samba. Melhor dizendo, foi na junção dos ranchos – Herdeiros, por sua vez, dos ternos nordestinos - com os blocos e cordões das ruas do Rio que se deu a criação daquilo que viria a ser as escolas de samba, do mesmo modo que foi o encontro, nos terreiros de candomblé da Saúde e da Cidade Nova, dos devotos cariocas do samba baiano de roda, que deu origem, nas primeiras décadas deste século, ao samba que hoje se tornou emblemático do Rio de Janeiro. (AUGRAS, 1998, p.17).

As festas comandadas pelas tias contavam com todo um aparato religioso, primeiramente iniciava-se o culto religioso, que levado pelo toque dos tambores e regado por farta comida, se dirigia aos toques profanos, ao samba, ao batuque, ao jongo, à capoeira. Visões semelhantes foram observadas por Rita Amaral e Monique Augras em estudos de campo realizados na contemporaneidade:

No candomblé, de fato, há muita diversão nas festas. Além das danças dos orixás, verdadeiro “espetáculo” de música, dança e figurino, há também as rodas de samba depois do ajeun, quando são servidas aos presentes as

comidas “de santo” enquanto se conversa, flerta, contam-se piadas, dançam-se sambas, namora-se e mesmo se conseguem favores dos assistentes (AMARAL, 2005, p.55).

Já tive a oportunidade de presenciar, em vários terreiros da baixada fluminense, fundados por mães de santo baianas, a realização de rodas animadas: primeiro a obrigação, a festa do orixá, e depois de um sono reparador e de uma refeição não menos restauradora, o samba-de-roda! Com direito a umbigada, e até a participação das mais antigas da casa. (AUGRAS, 1998, p.17-18).

As músicas desenvolvidas no contexto das casas das tias baianas, expressam, sobretudo, uma relação ritual com a musicalidade religiosa, pois tinham nos cultos africanos o seu principal lócus. Enquanto o samba surgia nas casas de candomblé e umbanda da cidade, liderados por mães de santo baianas, também nesses espaços os ranchos e cordões começaram a ser desenvolvidos em torno do carisma dos líderes religiosos, Muniz Sodré disserta sobre o tema:

Os grupos de festa, os cordões e blocos carnavalescos, os ranchos, sempre estiveram vinculados direta ou indiretamente (através dos músicos, compositores ou pessoas de influência) ao candomblé. As casas gegê-nagôs dos famosos João Alabá e Cipriano Abebé eram também lugares festivos. Cada casa de culto tinha o seu bloco carnavalesco. No morro da Mangueira, destacavam-se o da Tia Fé, Tia Tomásia. Na Cidade Nova, Tia Ciata, Tia Veridiana, Tia Amélia do Aragão e Tia Perciliana e outras. Mais tarde, o babalorixá José Espinguela teria papel importante na ideia da concepção entre as diferentes escolas de samba. (SODRÉ, 1998, p.135).

E completa:

A Portela uma das mais notáveis escolas de samba do Rio de Janeiro, também tem sua origem junto a uma Ialorixá conhecida, dona Ester Maria de Jesus, que tinha casa no bairro de Oswaldo Cruz, esse bairro era um reduto importante de formas culturais negras, sendo mesmo designado na época como “a roça” (termo baiano sinônimo de terreiro de candomblé). Em quintais diversos, realizavam reuniões de jongo (canta e dança de linha mística com pontos e desafios de onde se deriva o samba de partido-alto), caxambu (forma semelhante ao jongo. Mas com diferenças místicas) e rodas de samba. Além disso, havia as ‘mães de santo’ e ‘filhas de santo’ festeiras (como dona Martinha, africana de nascimento, madrinha da Portela), que promoviam encontro com sambistas. Por sua vez, a casa de dona Ester era notável por sua extensão e pela frequência das festas. Essa casa funcionava de maneira parecida com a famosa Tia Ciata: na frente, a ‘brincadeira’ (jogos de dança e música); nos fundos, cerimônias de cultuação aos orixás. (SODRÉ, 1988, p.135).

E assim os terreiros de candomblé da comunidade baiana do centro do Rio de Janeiro, transformaram-se em terreiros de samba. E com as reformas urbanas de Pereira Passos, essa comunidade espalhou-se ao longo da linha do trem, estabelecendo pequenos núcleos de religião e samba, gerando assim as escolas de samba na Mangueira, Madureira, Leopoldina, Tijuca, Oswaldo Cruz, Nilópolis, etc. Onde nestes bairros as tradições de festa nos terreiros e quintais das casas, sempre regadas a muita comida e música, puderam ser mantidas. As Escolas de Samba mantiveram elos com as religiões africanas, cada uma tem seu orixá patrono que é um santo sincretizado, para além das divindades, as baianas, símbolo da ancestralidade do samba tornaram-se parte fundamental no desfile da agremiação carnavalesca.

Nesse universo de relações, o povo de santo estabelece, fora do terreiro, laços com outros grupos que compartilham, de alguma forma, seu ethos, muitas vezes exatamente pelo fato de abrigarem, em seu interior, muitos adeptos do candomblé e da umbanda. Essa relação dialética implica uma espécie de “espelhamento” do universo de um grupo no outro. Esse é o caso das escolas de samba (ou mais radicalmente dos afoxés) ou, ainda, da capoeira, de modo menos enfático. A música dos tambores, a alegria o dispêndio, o ludismo, a sensualidade e o livre uso do corpo são elementos constitutivos também do grupo dos sambistas e dos afoxés, do mesmo modo que as intrigas, a falatória, as mudanças de escola, os mesmos elementos festivos que encontramos no candomblé. (...) Esse diálogo entre o candomblé e as escolas de samba deixa marcas dos dois lados. As cores das escolas, por exemplo, geralmente são escolhidas em homenagem a algum orixá, geralmente o da casa de candomblé relacionada mais intimamente com a fundação da escola. As baterias das escolas tocam sempre em homenagem a um orixá, que é considerado seu “patrono”. A Mangueira toca pra Oxossi, a Portela toca para Ogum e assim por diante. Não é a toa, também, que a ala das baianas é tradicional, pois faz referências às antigas mães de santo que, na Bahia, vestiam-se assim. As longas saias brancas (Agora usadas nas cores das escolas) de renda, sobre sete saíotes engomados, com pano da costa, camisu e torço (pano enrolado na cabeça de modo característico) são também roupas do candomblé, muito usada nas festas. Também os sambas de enredo, muitas vezes fazem alusão ao candomblé, quando não é o seu próprio tema. (AMARAL, 2005, p.95-96).

O Museu da Imagem e do Som da cidade do Rio de Janeiro reúne grande acervo de depoimentos colhidos ao longo de mais de 50 anos, entre eles os depoimentos de Donga<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> DONGA. *Depoimentos para posteridade*. Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 1969. Entrevista concedida à Ricardo Cravo Albim; Ilmar de Carvalho; J. Efege; Mozart de Araújo; Aloysio de Alencar Pinto; e Braga Filho.

e João da Baiana<sup>18</sup>, sendo os dois filhos de baianas, são os compositores do primeiro samba a ser gravado e distribuído o “Pelo Telephone”, que fez muito sucesso nos primeiros carnavais da década de 1920. Nas entrevistas, os dois mestres do samba, explicitam um pouco da realidade da época, como aconteciam as festas e quais eram os seus conteúdos, cantarolam algumas músicas, sacras e profanas, falam das brigas e intrigas que envolviam a organização dos blocos e ranchos e contam sobre as tias e suas relações com as mesmas.

Ernesto Joaquim Maria dos Santos, ou Ernesto dos Santos, ou simplesmente Donga, nasceu no dia 5 de abril de 1889, filho de baianos, sua mãe era uma das tias da região e organizava em seu quintal os festejos citados anteriormente. Ele diz que “festejavam o rito”, e completa dizendo sobre as festas:

Assim como havia na nossa casa, havia festa na casa das outras patricias da minha mãe (...) mamãe era baiana, participou dos primeiros ranchos, como o Rancho Sereia do pessoal da estiva. Tia Aciata, Hilário e minha mãe, fundaram o Rancho Dois de Ouro.

E começa a falar sobre as festas que ocorriam nas casas, diz que nos quintais das ‘tias’ haviam batucadas, choro, samba e candomblé. E tira uma dúvida, ele relata que batucada era na verdade “capoeiragem ou tiririca”, ou seja, uma dança que evocava os passos de uma luta. Donga explica que o intuito da festa não era o samba em particular, mas que este último participava da festa, para ele o objetivo da festa era na verdade a reunião dos habitantes daquela comunidade, e que iniciada a festa cada um levava seu instrumento e alguma contribuição de beber ou comer e completa: “O samba foi pra onde tinha festa, onde tinha festa a gente ía”. Conta ainda a trajetória dos baianos na capital, assim que chegavam migrantes, principalmente da região do recôncavo baiano: “os baianos vinham da Bahia, se apresentavam ao seu Miguel Pequeno e ficavam hospedados lá, ou na casa de Bebiana, que morava perto”; e assim formava-se a comunidade baseada em laços de parentesco e solidariedade, as festas neste caso vinham para reforçar os elos de amizade e companheirismo.

Mas nem tudo era companheirismo, no grupo também haviam brigas e dissoluções, e Donga relata a contenda que envolveu Tia Ciata e Hilário Jovino sobre as papeladas do rancho Dois de Ouro. O assunto ‘rancho’ agregava tanta importância, que uma

---

<sup>18</sup> DA BAIANA, João. *Depoimentos para posteridade*. Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 1966. Entrevista concedida à Hermínio Bello de Carvalho; e Aloysio de Alencar Pinto.



briga pela direção de um destes provocou um ‘ódio’ recíproco entre a Tia Baiana e o líder carnavalesco:

Teve uma encrenca no dois de ouros (...) o Hilário passou a ter ódio da Ciata, e a Ciata dele (...) Tudo por causa da papelada do rancho Dois de Ouro, que foi entregue a Ciata, e não a Hilário. O rancho que deveria ser passado para Hilário, acabou por certa confusão caindo nas mãos de tia Ciata (...) Nunca mais se falaram.

E perguntado sobre a palavra ‘samba’, se ele a tinha inventado, e o “porque você dizia que o ‘Pelo Telephone’ era samba?”, Donga responde:

Ah, isso é da África, na minha casa já havia samba. Menino, sabe o que é candomblé? Festa. Sabe o que se dança no candomblé? Afoxé. É assim, o samba é como o afoxé e o candomblé, é realizado como festa numa casa, ou coisa que valha, e isso era o que mais havia no nosso país.

Donga também mostra uma preocupação em escrever o que era composto por ele, “e publicar, para não perder o aprendizado, para propagar a ideia”. Então ele lança conscientemente o ‘Pelo Telephone’ como ‘Samba’, para guardar a memória dos quintais e das festas. E ele completa: “Na minha casa o samba era de oito dias”, os entrevistadores espantados questionam como poderia uma festa de oito dias, e o entrevistado explica que tendo a autorização policial, na frente da casa iniciava-se uma pequena festa com jogos, mas nos fundos e nas outras partes da casa havia batucada, samba, jongo, candomblé. E que uma coisa partia pra outra, quando terminava o candomblé, um outro grupo já preparava o jongo, e ao término desse, um outro pessoal iniciava a capoeiragem.

João Machado Guedes, o João da Baiana, é outro personagem desta história, nascido em 1887, no dia 17 de maio. Relata que seus avos foram escravos, falavam jeje, nagô e angola, seu avô tinha uma ‘quitanda de artigos de candomblé’, e que era filho da baiana tia Perciliana. Sobre a mãe ele diz:

Minha mãe dava muitas festas, candomblé (...) e dali, daquele samba saía batucada, candomblé, e cada um fazia festa da sua maneira (...) Meus pais davam muitas festas em casa.

E sobre a participação do culto religioso nestas festas, e a relação deste com as brincadeiras e músicas profanas:

Havia os candomblés Jeje, Nagô e Angola (...) Brincavam-se Angola, Jeje e Nagô (...) O samba era antes, o candomblé era uma coisa separada, era uma festa separada, no mesmo dia, mas separados.

E sobre a musicalidade religiosa ele fala sobre as canções entoadas aos orixás, ou pontos, e do instrumento musical denominado macumba:

Os cantos eram dos orixás, cada orixá tinha um canto, eram chamados pontos. (...) A macumba é um instrumento, uma bengala de guiné com uns dentes que nem um réco-réco que a gente tocava atrás da porta.

E completa, a pedido de um dos entrevistadores dando um exemplo de ‘ponto’ religioso:

Saudação - Louvado seja nosso senhor Jesus Cristo; Resposta - Para sempre seja louvado; Viva a gente de linha de Angola, viva a gente de linha de Nagô, viva gente de linha de Ijexá; Oiá Quequerequeue ô Ganga/chora na macumba ô Ganga/ Oi mucamba mucamba cabinda só/ chora na macumba ô Ganga/ Pombagira comoninguêguê gongá/ chora na macumba ô Ganga.

E diz que a mãe, a baiana Perciliana o incentivava na música:

Minha mãe gostava, eu era o único carioca, meus irmãos eram baianos, dei pro samba, e caçoava das minhas irmãs que não sabiam sambar, e eu dei pro candomblé, dei pra batucada, dei pra macumba, dei pra compô (sic), tocava pandeiro, minha mãe gostava do meu ritmo.

E esclarece uma última dúvida, sobre a origem do samba, se este tinha nascido no morro ou não. Ele com toda certeza responde “o samba não nasceu no morro, saiu da cidade, da planície. A gente fugia pro morro, porque a polícia prendia a gente”. E mais que isso, o samba, como visto, não nasceu no subúrbio, mas no centro da cidade, e depois com as reformas urbanas foi se deslocando pelas regiões do município.

A partir dos depoimentos dos sambistas arquivados no museu, podemos perceber um pouco da realidade deste grupo social constituído por uma maioria negra, que no pós-abolição migra para os centros urbanos em busca de trabalho, e que neste local tecem enlaces culturais a partir de expressões de solidariedade. A casa de uma tia baiana era um porto seguro, ali comia-se e bebia-se, festejava-se. A música era ininterrupta, brincava-se e louvava-se. Os que organizavam as festas eram tidos como líderes comunitários, assim eram Hilário Jovino, Tia Ciata e as demais tias. Eram líderes religiosos, patriarcas e, sobretudo, matriarcas, que geriram uma comunidade e marcaram profundamente o círculo festivo da cidade. A festa

de certa maneira era sinônimo de resistência, nela as raízes eram mantidas, e relações de amizade e companheirismo eram tecidas dentro do grupo. E este extrapolava o seu território e invadia a cidade com seus: ranchos, blocos e cordões, que vieram a ser transformar em escolas de samba. Donga e João da Baiana são apenas dois exemplos de artistas que surgiram a partir do caldeirão cultural que era a Pequena África, depois deles, outras manifestações, como o jongo, e outros artistas, como Pixinguinha e Heitor dos Prazeres dominaram a cena musical do Rio de Janeiro.

Alguns coetâneos historiadores, como Tiago de Melo Gomes (2003), questionam o mérito recebido pela comunidade baiana, principalmente vinculada a imagem de Tia Ciata D'Oxum, pelo nascimento do Samba, visto que a historiografia sobre o samba fora influenciada pelo processo político envolvido na busca de uma identidade brasileira mestiça, onde procurou-se um elo de pureza africana nas comunidades afro-religiosas, principalmente as nagôs, e na conseqüente ligação das raízes desta tradição com as figuras do Baiano e da Baiana. Esse autor afirma a total participação nos movimentos culturais cariocas, dos negros migrantes das decadentes zonas cafeeiras e mineiras do interior do estado do Rio de Janeiro e Minas Gerais, dessa forma, não podemos negligenciar a memória de tantas outras tradições que também organizavam seus encontros religiosos e festas profanas, vide movimentos como a folia de reis, o caxambu, o jongo, a congada. Esta discussão estará melhor representada nos próximos capítulos, quando trataremos das questões políticas que envolviam a cultura e a musicalidade negras e a formação da identidade de um Brasil mestiço.

Não podemos perder de vista neste capítulo inicial da formação do samba, a própria etimologia da palavra, que é corruptela de *semba*, expressão ligada às tradições religiosas da nação Angola. De origem Bantu, o samba, que antes de alcançar as rádios, era praticado na zona rural, estava vinculado a prática da umbigada, característica perdida no lundu e no maxixe, ambos ritmos negros, mas que perderam muito de sua 'bárbara' característica ao serem adotados como trilha sonora dos bailes e festejos brancos. Para além destes dados musicais, outra influência bantu está na presença da Roda, princípio motriz da música em comunidade<sup>19</sup>. Com a constante migração para o meio urbano da capital, tanto os baianos, quanto mineiros e fluminenses, compartilharam os locais por negros frequentados: os

---

<sup>19</sup> Mais informações sobre a Roda e sua importância para o grupo dos sambistas, consultar: MOURA, Roberto M. *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

cortiços, arrabaldes, morros e favelas. Para além de suas moradias, estes grupos negros realizavam seus encontros em momentos de festa, como o carnaval e a festa da Penha.

Podemos finalmente considerar, que o samba surge de um contexto complexo, onde trocas culturais eram realizadas e, disputas políticas travadas, porém, de raízes angolanas ou iorubanas, fica patente as influências religiosas em sua gestação, influência esta, que não irá se perder no desenvolvimento junto a mídia, que se seguirá.

A contribuição dada pela vida religiosa na formação de instrumentistas – alabês – e interpretes, contribuiu para o desenvolvimento de inúmeras formas musicais, como já vimos antes, da mesma maneira que interferiu no desenvolvimento do samba. A vida na comunidade de terreiro também proporciona reuniões festivas, espaços de lazer, momentos de certo desenvolvimento musical. Em última instância os membros da comunidade do terreiro se identificam com as canções de samba, e consomem seus produtos, deste modo, a existência de temáticas afro-religiosas em muitas letras não é apenas uma questão de identidade do artista, mas também, um assunto que envolve o mercado radiofônico e fonográfico.

Alguns artistas produziram seus discos em função ao público das casas de umbanda e candomblé, caso de J. B. de Carvalho, que compôs e gravou ‘macumba’, ‘estilo musical’ notadamente religioso, onde as letras estavam voltadas para o ritual de umbanda, e onde muitas de suas músicas estavam interpretadas no gênero do samba. Com uma carreira de 40 anos dedicada ao rádio, J. B. ao lado de sambistas do nipe de Herivelton Martins compôs dezenas de pontos de macumba, além de se dedicar a programas de rádio voltados ao público dos terreiros. Estas canções ainda hoje fazem parte do repertório de inúmeras casas de umbanda no Rio de Janeiro e Baixada Fluminense, sendo certo o consumo destas obras por parte do grupo religioso afro-brasileiro.

Para além dos dados já apresentados aqui quanto a algumas questões que denunciam o enlace entre o sagrado e o secular do mundo dos terreiros – de samba e candomblé – muitas foram as formas em que as tradições afroreligiosas serviram como fontes de aparato artístico-cultural, nesse sentido, as composições musicais são diretamente influenciadas. Instrumentos, letras, melodias, a influência religiosa extravasa as relações envolvidas com a origem do gênero musical ‘samba’, neste caso, percebemos o quão íntimo é o entrosamento entre as práticas sagradas com e nos movimentos musicais profanos.

## **5. Música e Mestiçagem na Formação da Identidade Brasileira:**

No processo de afirmação da identidade negra na sociedade da primeira república, o campo das artes fora utilizado como pólo positivador das influências africanas sobre a nova identidade nacional, forjada com a vitória republicana. Neste âmbito, viu-se a ascensão de intelectuais que defendiam a cultura e a influência, não só do negro, mas do mestiço, como elementos essenciais para se pensar o povo brasileiro, e sua originalidade. De Olavo Bilac à Gilberto Freyre, a questão negra e mestiça configurou-se em tema chave para questionar tanto a formação do povo brasileiro, quanto seu futuro promissor diante o cenário das nações.

O projeto do Brasil mestiço, que surge no período pós-abolição, em plena Belle Époque, utiliza-se larga e eficazmente das manifestações artísticas e culturais negras, assim como estes últimos – os negros –, peça central da discussão, também apoiam as teorias que preconizam a visão de que o negro e sua cultura civilizaram e continuam a civilizar a nação. Visto a problemática deste ponto, o campo musical negro alcança para além da já grande expansão no seio popular da capital, o imaginário daqueles intelectuais que pensavam um Brasil moderno, que emergiu da união das raças formadoras. O samba em primeira escala, e suas variações, cercado pelo meio cultural onde foram gerados, os redutos da comunidade negra fluminense e/ou baiana, e revelados por cronistas como João do Rio, fora utilizado como elemento de ode à Nação muito antes do período getulista.

Problematizamos neste capítulo em princípio as ideias levadas pelos intelectuais republicanos para pensar a questão do negro e do mestiço na nova sociedade, ao mesmo tempo que, buscamos compreender as atitudes dos negros ante a questão evidente de preconceito racial. Para além questionar-se-á a importância do samba neste processo, tratando em especial das discussões que seguem em volta dos debates historiográficos levantados nesta última década sobre o surgimento desta manifestação musical na capital da república<sup>20</sup>, e salientando as personagens musicais da época, como Eduardo das Neves, além de suas atitudes frente a visão que a sociedade deles tinham.

### **5.1. Os Intelectuais e os Debates sobre Raça no Pós-Abolição:**

---

<sup>20</sup> O debate historiográfico em questão trata-se do levantado por Tiago de Melo Gomes em “Para além da Casa da Tia Ciata”, onde este refuta as teorias de: MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995; & PIMENTA VELLOSO, Mônica. *As Tias Baianas tomam conta do pedaço – Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro*. IN: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, volume 3, número 6: 1990.

No alvorecer do novo século, a sociedade brasileira via-se se adaptando as novas realidades sociais e políticas herdadas dos últimos anos do século XIX. A Abolição da Escravatura em 1888, e a proclamação da República em 1889, são o estopim para que intelectuais repensem a figura do negro nesta sociedade que surgia. No Brasil, terra de tantas cores, não existia mais a figura do escravo, ou a de um plantel, neste novo contexto, ex-escravos e seus senhores tiveram de adaptar-se as novas configurações de trabalho.

Sobretudo, nesta época, muitos discutiram qual deveria ser a posição ocupada por este novo grupo na realidade brasileira. Tratemos aqui daqueles intelectuais que enxergaram na figura do negro, elemento civilizador da nação, distanciando das possíveis teorias raciais biologizantes ligadas a eugenia e ao darwinismo social, tão em voga nos séculos XIX e XX, e como visto em outras leituras<sup>21</sup>, bem presente nas teorias que dominariam os debates sobre raça e direito civil no pós-abolição, principalmente na sociedade estadunidense.

Em artigo, Carolina Vianna Dantas (2009) discorre sobre aqueles pensadores da virada do século que discutiam a questão da mestiçagem e dos preconceitos raciais no contexto da Belle Èpoque. Esta autora traz à cena acadêmica escritos de intelectuais sobre a questão, para além do já consagrado, amado e odiado cientista social pernambucano Gilberto Freyre, citando para além as contribuições de Manoel Bomfim, Olavo Bilac, Hemetério dos Santos e Juliano Moreira, todos autores do primeiro quarto do século XX dedicados a questionar a importância da figura do negro e de sua cultura para a formação do povo brasileiro.

Baseada em escritos de época<sup>22</sup>, Carolina Vianna Dantas (2009) trata com muita precisão a participação dos intelectuais na conformação de uma identidade nacional condizente com a nova realidade política do país, salientando no discurso destes, a importância dada pelos mesmos à atuação do negro, e por conseguinte a do mestiço, nesse movimento das ideias. Para além dos debates que tratavam da ideologia europeizante estimulada pelo fenômeno Belle Èpoque, alguns autores de época, não por exotismo ou

---

<sup>21</sup> Como por exemplo, em: NINA RODRIGUES, Raimundo. *Mestiçagem, degenerência e crime*. Traduzido por Mariza Corrêa, e disponível para acesso em novembro de 2012: <http://www.pagu.unicamp.br/sites/www.pagu.unicamp.br/files/Mesticagem.pdf>.

<sup>22</sup> A autora utilizou como referências para a sua pesquisa a Revista Kosmos (Rio de Janeiro, 1904-1909) e o Almanaque Brasileiro Garnier (Rio de Janeiro, 1903-1914).

regionalismo, buscaram a essência do brasileiro na figura do mestiço, este seria o grão unificador, composto de originalidade que caracterizaria a nação republicana a partir de então.

Mas os intelectuais observavam a participação dos negros e mestiços nesta complicada divisão de influências culturais de forma bem heterogênea. O que implica supor que os pensadores adotaram ideias e conceitos distintos para pensar a questão racial brasileira.

Silvio Romero, primeiro pensador em debate, utiliza-se das teorias evolucionistas para destacar a inferioridade do mestiço frente ao europeu, porém mais evoluído que o negro africano. Porém salientava que o mestiço era o traço original da brasilidade, mesmo que este traço não seja de todo para se orgulhar. Este autor seguido de perto por outros pensadores, como Nina Rodrigues, observavam na imagem do negro, a barbárie, o atraso, a inferioridade, mas a mestiçagem antes de ser um fator que enfraquecia o povo brasileiro, era o elemento que tirava do estado caótico, a população afro-descendente do País.

O sergipano Manoel Bomfim refutou veementemente as teorias raciais vistas até então, utilizando como argumento o fato de que os problemas enfrentados pelo Brasil e demais países da comunidade latino-americana, eram antes frutos da pilhagem inescrupulosa realizada pelas nações ibéricas, do que da condição racial das gentes das ditas nações. Ele argumenta que à desculpa de marginalizar e utilizar como base para fins políticos, os povos das nações latino-americanas – além das africanas e asiáticas – foram idealizados como inferiores, quando na verdade a culpa pelo tal subdesenvolvimento seria a exploração da terra e dos recursos destas comunidades. Para além, Bomfim bebeu em fontes bibliográficas distintas daquelas, expressando em suas obras, que o povo brasileiro por ser mestiço, desenvolvera habilidades que não seriam possíveis as raças mães, como por exemplo, a falta de preconceito de cor. Para este autor, a inferioridade de um indivíduo perante a outro e a sociedade, deveria ser observada pelo prisma da falta de acesso a dispositivos educacionais e de desenvolvimento de habilidades profissionais. Desta maneira, o discurso de Manoel Bomfim apesar de não se alinhar com a perspectiva vigente da época, mostrava-se compatível com o ideário da construção de uma identidade nacional, ao mesmo momento em que também salientava positivamente a participação e contribuição do negro nesta tarefa.

Alberto da Costa e Silva (2009), em pequeno artigo trata da figura de Bernardo Pereira de Vasconcelos, importante político do império, que em debate sobre a abolição diz “a África civiliza a América” (COSTA E SILVA, 2009, p.9), visão semelhante podemos observar quando Olavo Bilac utiliza da imprensa fluminense veículo para propagação de

idéias que exaltam a qualidade do negro como civilizador e base fundamental da nossa identidade. Ao criticar algumas situações racistas cotidianas da sociedade deste contexto, Bilac se mostra um ativo defensor do negro e de sua cultura, colocando em destaque o ideal do negro civilizador.

Bilac, nessas críticas expõe a figura do brasileiro racista que sente vergonha da presença do negro na sociedade, e que se constrange perante o europeu, pois se acha inferior visto a presença notável de negros no seio social. Ao mesmo tempo, o autor insiste na integração do negro na sociedade, observado neste uma personagem essencial para se pensar o brasileiro e sua cultura. Pedagogicamente, Bilac busca combater o ideal de branqueamento da nação, e o patrocínio a imigração, o que pra ele seria o estopim para o crescimento do preconceito de cor no Brasil, algo inadmissível de acordo com sua perspectiva. De certa forma, este autor ao observar a mestiçagem como elemento de todo o brasileiro, busca colocar em voga a tolerância de cor, e provar que esta condição não atrapalharia em nada no caminho em direção ao progresso anunciado com a chegada da república.

Uma terceira personagem apresentada por Carolina Vianna Dantas (2009) é o professor negro Hemetério dos Santos, que observava o Brasil como um local tolerante e harmonioso graças à figura do negro e sua veia civilizadora. Hemetério publica dura crítica a Machado de Assis, por este negligenciar a cor de suas personagens em suas obras, negligenciando assim a sua própria cor e ascendência. O grande paradoxo de Hemetério é que apesar de negro e de ter sofrido discriminações por tal condição, se posiciona defendendo a imagem do Brasil como um país harmonioso, ou seja, mestiço.

Para Juliano Moreira, ilustríssimo médico e psiquiatra baiano, negro e de origem pobre, a questão que envolve os problemas do País não estavam relacionadas a questão racial. Para este cientista, negros e mestiços compartilhavam da mesma capacidade intelectual do branco, sendo a culpa pela marginalização dos dois primeiros a falta de suporte educacional que propiciasse a estes uma educação digna e formadora. Nesta perspectiva, o que distinguia um indivíduo dos demais era o seu mérito pela conquista de seus objetivos e nada mais. Novamente como disse Bomfim, o ponto chave para resolver a problemática referente à marginalização dos negros é a educação.

Estes intelectuais, em oposição aos paradigmas do pensamento sócio-evolucionistas vigentes até então, estabeleceram questionamentos a partir da observação da importância da figura do negro na sociedade brasileira. Eles foram responsáveis por creditar à



imagem do negro vital valor positivo para a constituição da identidade nacional, o que seria de primordial importância para o desenvolvimento da figura do negro, do mulato e do mestiço, nos próximos anos e décadas do pós-abolição. Quando o negro e o mestiço são incorporados de forma contundente no imaginário referente à construção da identidade brasileira, as suas manifestações culturais são vistas como inviolável fonte de pureza, e que passariam a simbolizar e identificar o brasileiro.

Tiago de Melo Gomes (2007) continua o debate acerca das questões políticas envolvendo a questão racial negra e formação da identidade nacional neste período, porém observando o fenômeno a partir de outro prisma, salientando a participação do afro-descendente neste processo de construção de uma nova identidade, rompendo assim com a ideia cristalizada de que estes foram espectadores de um processo levado a cabo pelos intelectuais remanescentes de uma cultura e ideologia branca, que visava mascarar preconceitos.

Os trabalhos apresentados anteriormente pelos intelectuais brasileiros que questionaram raça e cultura negra no contexto da formação da nacionalidade republicana, no primeiro quarto de século, vão desaguar na monumental obra de Gilberto Freyre “Casa Grande e Senzala” (1995). Estas primeiras obras vão propiciar o clima adequado ao lançamento e posterior sucesso da obra do cientista pernambucano, obra referência da época, marco do novo modelo de se pensar o Brasil.

A obra de Freyre, segundo Tiago de Melo Gomes, fora utilizada pelos seus críticos, décadas depois, mas precisamente na década de 1980, como vitral para ataques de todos os lados. Salientou-se o caráter político conservador de Freyre, e sua descendência proveniente do meio aristocrático, para questionar os objetivos deste e de sua obra principal, que veicula como mote a ideia da miscigenação como agente responsável por conferir a nacionalidade aos brasileiros: a democracia racial.

Segundo seus críticos, sua obra, como as ideias dos demais intelectuais citados acima, serviria para mascarar um preconceito racial crônico. Seria de certa forma, a partir desta perspectiva, a maneira mais cruel de segregação, pois desse modo o racismo estaria camuflado sobre a nobre aparência de uma digna ideologia, construída, sobretudo, para ludibriar o negro e o mestiço, que sempre acreditaram ser partes importantes da sociedade, mesmo estando sócio-economicamente marginalizados a esta.

O problema das críticas resume-se a conferir ao negro, novamente, o aspecto servil, aparente ao dócil cativo. Tiago de Melo Gomes (2007) questiona a participação dos negros como agentes históricos neste processo, o de construção de um mito de democracia racial, dando voz àqueles que no início do século XX buscavam espaço na sociedade de então. Para este autor, a comunidade negra participou da construção do mito formador, sendo este uma brecha de luta por iguais condições de vida, contra a discriminação racial, além de ser combustível para o possível alcance de status perante a sociedade.

Utiliza-se como principal exemplo da ativa participação dos negros nesse processo, a fundação da Companhia Negra de Revistas em 1926, grupo teatral composto por negros e fundado por De Chocolat e com a ilustre presença de Pixinguinha. O primeiro espetáculo do grupo intitulou-se *Tudo Preto*, de autoria de De Chocolat. Este grupo questionava as idéias principais à teoria da democracia racial, salientando a importância do negro e de sua cultura no Brasil, tratando de forma positivada a questão da miscigenação e observando a ausência de problemas raciais. O texto do espetáculo saudava os heróis negros e mestiços da nação, vendendo uma aparência de valorização da figura do negro.

Uma das personagens do espetáculo então aponta o reduto donde provém a cultura pura e original do negro: a Bahia, onde os primeiros negros aportaram. Deste ponto de vista, a cultura negra é observada como essência de brasilidade, e a essência da cultura negra se encontrava em estado mais puro na Bahia. Compreender este raciocínio será essencial para a condução de uma identidade negra que muito estará vinculada a figura da baiana, sobretudo, no Rio de Janeiro.

O espetáculo retratava então diversos elementos da cultura negra de forma positiva, não sendo, porém, este um retrato inspirado nas teorias dos intelectuais de então, ou muito menos, arte exótica feita para um público branco. Tiago de Melo Gomes (2007) acredita que a teoria que atualmente mascara a realidade racista da nossa sociedade, em tempos pós-abolição serviu perfeitamente à militância negra, que via uma possibilidade de ascensão da figura do negro na sociedade.

Motivos não faltam, segundo o autor, para adoção da teoria pelos setores negros engajados. Afro-descendentes, ainda nesta época eram proibidos de circular em certos espaços, conviviam também com antigas teorias raciais depreciativas, e o movimento do grupo Ku-Klux-Kan nos Estados Unidos era uma realidade que assombrava a comunidade negra do continente. Concorde-se que este ainda não era um bom momento para os negros, e

que a ideia de uma democracia racial, que valorizasse a cultura e a figura do negro na sociedade, não era vista como má.

Para além do grande sucesso de *Tudo Preto*, o autor apresenta mais um bom exemplo, o debate acerca a construção do monumento à Mãe Preta, figura de uma negra amamentando um bebê branco, representava segundo alguns, a volta a um passado nostálgico, onde se valorizava a participação do negro na construção da nação, e para outros, o monumento significava a luta contra o estigma próprio do explorado e vilipendiado. Idealizada também em 1926 por Cândido de Campos, aglutinou vários movimentos em prol da construção do monumento que visava saudar a cultura negra, grande responsável, como diria Bernardo Pereira de Vasconcelos, quase um século antes, por civilizar a América, e neste contexto o Brasil se encaixava perfeitamente.

Percebe-se assim, que para além dos intelectuais – membros de uma elite – os negros da época também encararam a teoria de democracia racial com bons olhos incentivando, e participando ativamente da cena política, reivindicando a quebra de preconceitos e a valorização da figura do negro no contexto dado.

Tal fato pode encaminhar as conclusões deste artigo. Foi possível mostrar que nas primeiras décadas do século XX ganhou corpo a idéia de que a singularidade brasileira estaria na ausência de preconceito racial. Claramente tal visão não é inventada por Gilberto Freyre ou qualquer outro intelectual branco, sendo já então bastante antiga, e naquele momento se encontrava amplamente difundida entre muitos grupos sociais. Se havia homens de elite para os quais tais imagens eram indissociáveis da nostalgia senhorial, por outro lado muitos afro-brasileiros pareceram ver boas razões para endossá-las, porém atribuindo outros sentidos, incluindo a luta pela igualdade e a afirmação de identidade racial. Podemos lembrar aqui que Gilberto Freyre foi espectador da peça *Tudo Preto*, e apreciou o que viu. Cabe então perguntar: teria o futuro autor de *Casa Grande & Senzala* apenas visto a confirmação de algo que já sabia? Tais artistas não teriam alguma autoconsciência do papel histórico que desempenhavam? (MELO GOMES, 2007, p. 49)

No contexto de início de século valeu a pena lutar pela democracia racial, reivindicar a retomada da ancestralidade negra, a valorização da cultura, e as influências negras para a formação da cultura brasileira em geral. Neste âmbito, Gilberto Freyre à época do lançamento de “Casa Grande e Senzala” foi muito criticado pelos conservadores de então por poder causar este sentimento nos negros. Mal sabiam estes críticos que os negros já compartilhavam desta perspectiva de luta, muito antes da publicação da obra de Freyre.

## 5.2. A Música como Elemento de Afirmação da Influência Cultural Negra:

As práticas musicais devem ser entendidas como práticas artísticas e culturais, como manifestação de uma determinada sociedade, como um dispositivo agregador e funcional em seu tempo histórico. Pensar a cultura como um mecanismo de controle é pensar, por conseguinte, que os homens são indivíduos sociabilizáveis e públicos, que vão à igreja, ao teatro, andam pelas ruas e praças, e compartilham, nesses e em outros lugares, de uma mesma estrutura de símbolos. Podemos compreender como símbolos significantes, como códigos que transitam entre o mundo real e o idealizado, várias formas que se tornam expressivas e que forjam ou relatam uma verdade. (MONTEIRO, 2010, p.79)

Compreendendo a música como movimento artístico e político, e a luz do que já fora tratado aqui sobre a realidade negra brasileira no cenário político-ideológico de início do século XX, percebemos a importância da ascensão musical negra neste contexto. E para além, podemos observar, em diálogo com as teses raciais que positivavam a presença do negro e mestiço, a causa para a valorização do samba entre outras manifestações artísticas negras da capital da república.

Martha Abreu (2010) ao escrever sobre a trajetória do completo artista Eduardo das Neves, conhecido como o crioulo Dudu pela sociedade carioca, introduz o tema ao tratar dos escritos de Paul Gilroy (2001). Para este autor, a música negra é ponto de referência da cultura negra no continente americano, sendo a mais virtuosa das manifestações artísticas levadas pelos afrodescendentes no novo continente. Mais que unicamente expressão cultural, para Paul Gilroy, a música é o mais importante veículo de manifestação política dos negros, sendo referência de luta política.

Neste contexto, a música negra na América, como também na capital da república brasileira, deve ser vista mais do que um espaço ou brecha por onde negros se aventuraram na carreira artística. No âmbito de que trata Gilroy e Martha Abreu, a música era instrumento político de luta ante a dominação do branco, lugar de denúncia em forma de sátira, expressão de um grupo marginalizado que encontrara no espaço aberto da indústria fonográfica e editoras de partituras, proveitosos e férteis campos para a transmissão de ideologias e modos de vida, sempre salientando e positivando a figura do negro. Não se pode discutir o sucesso das animadas músicas influenciadas pela cultura negra, nem na América, quanto no Rio de Janeiro: Sambas, Valsas, Lundus, Polcas, Tangos Brasileiros.

A obra de Dudu, seus versos, canções e repertório, afirmava uma valorização dos não brancos, das coisas crioulas, mulatas e morenas. Através do humor e

da irreverência (no tratamento a antigas sinhás e patroas), os lundus de Dudu expõem o conflito racial em meio a possibilidades reais de inserção profissional de negros no mercado cultural e de diversões carioca; em meio a trocas culturais intensas numa cidade cosmopolita, como a cidade do Rio de Janeiro, que acompanhava de perto todas as novidades musicais europeias e norte-americanas. Suas canções, ao lado das de outros músicos negros contemporâneos, indicam alguns possíveis caminhos construídos pelos afro-descendentes para projetarem os seus sonhos e para criticarem desigualdades sociais e raciais, que pareciam perpetuar-se após o fim da escravidão. (ABREU, 2010, p.194)

O Negro Dudu, assim como outros artistas negros da época utilizaram-se bem de sua arte e criatividade para criticar a sociedade branca, em um contexto em que o negro não apenas era valorizado como tal para a conformação da identidade nacional, mas servia a régua e o compasso, de forma ativa, para a construção das teses que àquela época surgiram para diminuir os preconceitos e desigualdades que persistiram após a abolição da escravatura.

Teresa Virginia de Almeida (2009) salienta nas composições de lundu, tido como avô do samba, as conotações sexuais e maliciosas que envolviam escravos e suas sinhás em histórias sádicas e picantes. Segundo esta autora, por colocar em discussão a proibida relação entre o negro escravo e a branca sinhá, “o Lundu é, portanto, uma forma de canção que traz para o centro da atenção da metrópole portuguesa e da colônia o negro escravo, que subverte e desafia a rigidez dos valores sociais vigentes” (VIRGINIA DE ALMEIDA, 2009, p.45). Este é apenas um antigo exemplo das mais diversas formas de manifestação política propagadas pelo movimento musical negro. Esta situação prolongar-se-á por todo período escravocrata, e com o advento, inicialmente da venda de partituras, ainda durante o império, e da indústria fonográfica no raiar do século XX, as questões políticas relacionadas ao negro, ocuparão cada vez mais os espaços públicos. Prova cabal desta situação é vista quando da gravação da primeira música no Brasil, em 1902 o lundu “Isto é bom”, de autoria de Xisto Bahia, fora gravado pelo interprete Baiano (VIRGINIA DE ALMEIDA, 2009, p.42).

### **5.3. O Caso do Samba na Capital da República – A Crítica a Memória construída das Tias Baianas:**

No sub-capítulo anterior ficou expresso a importância da música como instrumento político da comunidade negra brasileira no momento em que os intelectuais e, militantes da causa negra forjavam uma nova ideia de identidade nacional, que abarcava a contribuição negra e indígena de forma positiva, onde o mestiço seria a síntese perfeita do

brasileiro, a junção das três raças. Neste movimento, o samba, estilo musical nascido nos redutos negros do Rio de Janeiro, foi utilizado como estandarte da nacionalidade, a partir da visão dos intelectuais envolvidos na construção deste mito.

No artigo de Tiago de Melo Gomes (2003), onde este trata dos questionamentos acerca da participação da comunidade baiana na constituição do samba, ele discorre que os intelectuais tiveram grande importância na constituição de um imaginário que colocou o grupo baiano, centrado na figura carismática da Tia baiana Ciata, como precursores do movimento do Samba no Rio de Janeiro. Outro autor, André Gardel (2009), ao tratar da interessante amizade entre o sambista Sinhô, o rei do samba da década de 1920, e o intelectual modernista Manuel Bandeira, discorre sobre as amizades surgidas entre os intelectuais da época que, por causa de seu ideário modernista que buscava o ‘profundo’ da cultura nacional – algo já discutido ao tratar da questão da participação dos intelectuais na construção da identidade nacional – envolviam-se com os artistas populares. Neste contexto citam-se as amizades entre Gilberto Freyre e Pixinguinha, Mário de Andrade e Chico Antônio.

Nestes enlaces entre os ideários da nação e a comunidade negra a pouco abolida de sua realidade escrava, a comunidade baiana localizada na região do porto da capital, segundo Tiago de Melo Gomes (2003) foi a escolhida como a real representante da negritude brasileira, ao assimilar a estes a criação do samba. Em 1983, quando Roberto Moura lança seu livro “Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro”, corroborou-se sem críticas e questionamentos, a hegemonia executada por esta comunidade no seio da sociedade carioca quando o assunto era samba, festejo e carnaval.

Lembramos que ao apresentar o grupo teatral de De Chocolat, e seu espetáculo *Tudo Preto*, observamos que a Bahia era vista como o estado onde a pureza da raça negra estava presente. Essa visão, parece, fora transmitida pelos intelectuais que passaram a creditar a comunidade baiana, o que segundo Tiago de Melo Gomes, mais influências sobre a cultura carioca de então do que realmente este grupo teria direito. Vistos como baluartes das artes negras na realidade da cidade do Rio de Janeiro pelos intelectuais de época, os baianos foram as personagens principais do mito que renasceu em roupagem nova no texto de Roberto Moura (1985) e de Mônica Pimenta Velloso (1990), ambos trabalhos pertencentes à década onde a abolição da escravatura comemoraria seu jubileu de ouro.

Percebe-se como o mito ideal desenvolvido pelos intelectuais no início do século para entender a identidade nacional e a figura do mestiço, salientando a participação do negro

neste jogo, adotou o samba como expressão artística típica do povo brasileiro, pois este reunia em si as três raças constituintes. Referendou-se como base para definir a originalidade e pureza do movimento artístico-cultural do samba em sua descendência negra, a proveniência deste movimento ao estado da Bahia, entendido àquela época como celeiro de pureza da etnia negra no Brasil, e foi perpetuado pela bibliografia sobre o assunto nas décadas finais do mesmo século.

Tiago de Melo Gomes (2003) lança mão de diversos argumentos que questionam a primazia baiana no desenvolvimento não só do samba, mas como de outras manifestações culturais pertencentes a esta comunidade. Buscando ao mesmo tempo, salientar as possíveis influências bantas na conformação da cultura fluminense, sobretudo, na construção do gênero samba, descendente direto dos *lundus* e *calundus*. Para este autor, a errônea ideia criada pelos intelectuais acerca da etnia negra fluminense, referendada em exemplo pelos negros do espetáculo *Tudo Preto*, liderados pelo baiano De Chocolat, propiciaram enganadas perspectivas sobre a cultura negra no pós-abolição, sendo usado como exemplo apenas o caso Baiano.

## 6. Letras, Composições e Interpretes:

O Rum, Rumpi e Lé, sacralizados nos candomblés, e outros instrumentos de percussão utilizados nestas manifestações, são símbolos da musicalidade africana, que tem na síncope a sua característica principal. Já foi dito em capítulo introdutório a importância da musicalidade no cotidiano da comunidade religiosa, bem como em seus ritos, seus instrumentos são portadores de *axé*, conduzem através de suas batidas os Orixás ao mundo dos humanos, ao *xirê*. Estes mesmos instrumentos, acompanhados do aparato melódico da viola, serão marcas fundamentais na prática do samba. Algumas vezes, dado o caráter religioso da canção, as percussões usuais – Reco-Reco, Pandeiro, Tan-Tan – serão substituídas pelo sagrado compasso dos atabaques, este é o caso das composições “Nanaê Nanã Naiana” de Sydney da Conceição e, “Cabocla Jurema” e “Sindorerê” do compositor Candeia.

Iansã cadê Ogum?/ Foi pro mar// Mas Iansã penteia seus cabelos macios/  
Quando a luz da lua cheia/ Clareia as águas do rio/ Ogum sonhava/ Com a  
filha de Nanã/ E pensava que as estrelas/ Eram os olhos de Iansã// Mas  
Iansã, cadê Ogum?/ Foi pro mar// Na terra dos orixás/ O mar se dividia/

Entre um Deus que era de paz/ E outro Deus que combatia/ Como a luta só termina/ Quando existe um vencedor/ Iansã virou rainha/ Da coroa de Xangô// Mas Iansã, cadê Ogum?/ Foi pro mar. (*A Deusa dos Orixás* de Romildo Bastos e Toninho Nascimento)

A letra citada acima, de autoria de Romildo Bastos e Toninho Nascimento é uma entre tantas composições com a temática afro-religiosa presente no trabalho de ambos compositores que por muito tempo se dedicaram em letras que alcançaram amplo sucesso na voz de Clara Nunes, neste caso, “A Deusa dos Orixás” é uma canção que revive um mito iorubá, onde reinam os conflitos que envolvem amor e tristeza. Na lista de sucessos da dupla de sambistas encontram-se ainda “Conto de Areia”, “Menino Velho”, “Fuzuê”, “Senhora das Candeias”, “Congada”, todas interpretadas por Clara Nunes; “Aroeira” gravada na voz de Elizete Cardoso; e com outros parceiros, Romildo gravou “São Jorge da Costa da Mina”, composta em dupla com Sérgio Fonseca, e “Batuque de Semba” com Alex e Paulinho Rezende, estas duas últimas gravadas por Agepê.

Outro sambista que se caracterizou por compor canções de temática negro-religiosa fora Candeia<sup>23</sup>, portelense, é dele o samba enredo “As Seis Datas Magnas”, famoso campeonato da agremiação de Oswaldo Cruz e Madureira. Dentre seu acervo musical, enumeram-se grandes sucessos, entre eles: “Saudação a Toco Preto”, “Cabocla Jurema”, e “Sindorerê”, este último gravado por Clara Nunes. Candeia lutou em sua vida para que o samba reencontra-se as raízes que, segundo ele, haviam se perdido com o processo de comercialização passado pelas escolas de samba, fundando assim, em contraponto, o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo (GRANES Quilombo). Dentre as belas letras do poeta da Portela, encontra-se uma pérola, “Cabocla Jurema”, uma autêntica saudação aos caboclos da umbanda, letra que trata de um amor não correspondido, mal resolvido, entre a cabocla e um jovem violeiro, que por ela se apaixona, tendo sonhos e vertigens em que a mata é o cenário, e a cabocla é o motivo.

Outro grande compositor que explora o campo religioso em sua expressão musical é Martinho da Vila, que para além de todo seu engajamento em levar a África e o africano ao centro das atenções – desde seus primeiros discos com canções do folclore angolano, até aos enredos carnavalescos da agremiação a qual faz parte, a Vila Isabel, onde o maior exemplo foi o genial enredo “Kizomba – A festa da raça”, campeão dos desfiles cariocas de 1988 –

---

<sup>23</sup> Para saber mais: VARGENS, João Baptista M. *Candeia: luz da inspiração*. Rio de Janeiro: Almadena, 2008.



dedicou uma faixa do seu disco “Canta, Canta Minha Gente” de 1974 à um pot-pourri de pontos de umbanda, intitulado com toda a propriedade de “Festa de Umbanda”, onde cantou-se de Tranca-Rua à Sete Flechas, em um verdadeiro *xirê* de sons e batuque. Para além desta, gravou outras duas festas: “Festa de Candomblé”, com direito a *paó* saudando oxalá, e “Festa de Caboclo”, outro pot-pourri de pontos de terreiro, exclusivamente dedicados aos caboclos. Martinho ainda compôs outras várias canções que remetem à questão do negro e de sua cultura, principalmente remetendo a sua recorrente Angola, como é o caso do “Semba dos Ancestrais”, uma parceria com Rosinha de Valença:

Se teu corpo se arrepiar/ Se sentires também o sangue ferver/ E a cabeça viajar/ E mesmo assim estiveres num grande astral/ Se ao pisar no solo o teu coração disparar/ Se entrares em transe sem ser da religião/ Se comeres fungi quisaca e mufete de carapau/ Se Luanda te encheres de emoção/ Se o povo te impressionar demais// É porque são de lá os teus ancestrais/ Podes crer no axé dos teus ancestrais/ Podes crer no axé dos teus ancestrais/ Ô ô ô ô ô ô ô/ Podes crer no axé dos teus ancestrais. (*Semba dos Ancestrais* de Martinho da Vila e Rosinha Valença).

Clara Nunes foi com certeza a grande interprete dos sambas com motivos religiosos provenientes das roças e barracões de candomblé, sendo a grande interprete de Toninho e Romildo, como de tantos outros sambistas que se enveredaram por este caminho. São vários os textos e artigos<sup>24</sup> que tratam dessa jovem cantora que faleceu cedo ainda em 1983, com 39 anos. A ‘mineira guerreira’ dedicou grande parte de sua carreira ao samba, principalmente aquele com temática afro-religiosa, sendo ela mesma seguidora dessas tradições religiosas, levou suas interpretações ao grande cenário musical nacional, ao ser a primeira mulher a vender cem mil discos. Além das músicas de sucesso escolhidas a dedo, suas roupas características, seus colares e fios de contas, torso, pano da costa, e cabelos encrespados, enfeitados por conchas e flores, foram suas marcas características.

Jovelina Pérola Negra, Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz, Serginho Miriti, Mauro Diniz, Almir Guineto e Jorge Aragão, entre outros pagodeiros, crias das rodas de samba do Cacique de Ramos, compõe uma nova geração que desponta para o sucesso na década de 1980. Sambistas, pagodeiros, letristas e intérpretes, que sob a sombra da tamarineira,

---

<sup>24</sup> Sobre Clara Nunes: BAKKE, Rachel R. B. Tem Orixá no samba: Clara Nunes e a presença do Candomblé e da Umbanda na Música Popular Brasileira. *Religião e Sociedade*, vol. 27, nº 2, Rio de Janeiro, ISER, 2007, p. 85-113.

compuseram verdadeiras obras de arte, entre elas “Águas de Cachoeira” de autoria de Jovelina, Labre e Carlito Cavalcanti:

Lá na pedreira/ Rola da cachoeira/ Uma água forte/ Pra me banhar// Ela me enche de fé/ Me dando um banho de paz/ Bebo dela no coité/ E vejo o bem que me faz/ Água de beber/ Água de molhar/ Água de benzer/ Água de rezar// Lá na pedreira/ Rola da cachoeira/ Uma água forte/ Pra me banhar// Na boca da mata/ Tem chave de ouro/ Tem pedras de prata/ E aves de agouro/ Tem um doce mistério/ Que eu não sei contar/ Eu só sei dizer pra você/ Que meu pai mora lá. (*Águas de Cachoeira* de Jovelina Pérola Negra, Labre e Carlito Cavalcanti).

E a recente música de Dudu Nobre e Zeca Pagodinho “Vou botar teu nome na Macumba”, perpetua uma longa tradição que envolve toda a música afrobrasileira, e principalmente o samba, o aparato religioso:

Eu vou botar!/ Eu vou botar teu nome na macumba/ Vou procurar uma feiticeira/ Fazer uma quizumba/ Pra te derrubar/ Oi, Iaiá!/ Você me jogou um feitiço/ Quase que eu morri/ Só eu sei o que eu sofri/ Deus me perdoe/ Mas vou me vingar// Eu vou botar teu retrato/ Num prato com pimenta/ Quero ver se você "guenta"/A mandinga que eu vou te jogar/ Raspa de chifre de bode/ Pedaco de rabo de jumenta/ Tu vai botar fogo pela venta/ Comigo não vai mais brincar. (*Vou botar teu nome na Macumba* de Dudu Nobre e Zeca Pagodinho).

## **7. História Cultural, Complexidade e Subjetividade:**

A cultura não é um dado imóvel, assim como a arte não está restrita ao objeto, mas também sobre as interpretações que dele se toma. Neste jogo de *práticas e representações* exposto por Chartier (2002), a cultura é produto da apreensão do indivíduo sobre um conjunto de representações as quais ele está exposto, ele as consome, interpreta e as produz. Nosso sambista, singular, mas com limitações, pois “da cultura do próprio tempo e da própria classe não se sai a não ser para entrar no delírio e na ausência de comunicação” (GINZBURG, 2006, p.20), utiliza, seguindo a continuação da citação anterior, as “possibilidades latentes” (ibidem, p.20) oferecidas pela cultura, exercendo sua “liberdade condicionada” (ibidem, p.20). Com isso, cria arte da alteridade entre as sagradas e festivas sessões de candomblé, e as seculares e não menos festivas reuniões de sambas, ambas

tradições semeadas nos terreiros e quintais de populações com ascendência cultural afro-brasileira.

Posteriormente, o samba já ornado como manifestação artística com grande capacidade comercial, ascende às gravações fonográficas, aos programas radiofônicos, às manchetes do caderno cultural dos jornais. Desde a segunda década do século XX, os sambistas experimentaram a ascensão de sua prática musical antes marginalizada à símbolo nacional, à produto de exportação, trilha do maior espetáculo do planeta, marco musical de nossa identidade brasileira, resultado da união das raças, com preponderância da contribuição do negro, esse agente civilizador agora exaltado.

A criação de arte neste sentido também nos leva a questionar a dicotomia popular/erudito também proposta por Chartier (2002), para ele devemos buscar entender o par popular/letrado não como “conjuntos estabelecidos e sobrepostos, mas como produtores de ligas culturais ou intelectuais cujos elementos se encontram tão solidamente incorporados uns nos outros como nas ligas metálicas” (ibidem, p. 56), portanto, o importante para ele na abordagem de pesquisas sobre a cultura e a sociedade é “identificar a maneira como, nas práticas, nas representações ou nas produções, se cruzam e se imbricam diversas formas culturais” (ibidem, p.56). A cultura popular como algo estanque e uniforme é posta em xeque, a complexidade e o dialogismo entre as culturas, que surge em Bakhtin (1985), através da *circularidade cultural*, encontra solo fértil em obras como a de Ginzburg (2006) e Todorov (1993), que sistematizam a questão dos enlaces e choques culturais.

Quanto a *Cultura Popular*, conceito deveras detentor de múltiplos sentidos, questionado muitas das vezes, Martha Abreu (2003) dedica algumas reflexões, e o defende como útil para os historiadores e cientistas sociais, como perspectiva política, que permite pensar no campo de disputas que envolvem as questões culturais, para ela, esquecerem os conflitos ou tolerâncias que marcam a relação entre o popular e o erudito “é perder de vista a possibilidade de compreensão de práticas culturais” (ABREU, 2003, p. 89) e podemos concluir:

O fundamental, no meu modo de ver, é considerar cultura popular como um instrumento que serve para nos auxiliar, não no sentido de resolver, mas no de colocar problemas, evidenciar diferenças e ajudar a pensar a realidade social e cultural, multifacetada, seja ela a da sala de aula, a do nosso cotidiano ou das fontes históricas. (ABREU, 2003, p.84).

Desta forma, nos posicionamos ao lado de Martha Abreu. Não podemos nos furtar a oportunidade de utilizar esta pesquisa como um instrumento político, ao situá-la no campo dos estudos sobre cultura popular, afinal, estamos falando sobre as trocas culturais que ocorrem no seio de duas comunidades antes marginalizadas, a comunidade afro-religiosa, umbandista ou candomblecista, e a comunidade sambista, em geral ambos grupos compostos por uma maioria negra, se não, ostentam expressões estéticas baseadas nas heranças simbólicas dos pretos africanos desembarcados em nossos portos. E enquanto a manifestação musical e festiva do samba é perpetuada e positivada por amplos setores da sociedade, a manifestação musical e festiva do candomblé/umbanda ainda encontra obstáculos em ser vista positivamente no imaginário da sociedade. Os casos de preconceito e discriminação explícitos nos noticiários contra as religiões afro-brasileiras e seus seguidores dão conta desta afirmativa, e como veremos nos resultados, o preconceito pode também estar presente entre os sambistas.

Muniz Sodré (1998) exemplifica de forma interessante tais questionamentos quanto à cultura popular, quando discute problemas que envolvem a cultura negra na construção do samba. Este autor, em ensaio, debate sistematicamente os enlaces e relações entre a musicalidade africana e suas recriações no Brasil, tornando-se instrumento político de afirmação da identidade negra. Através das festas, religiosas ou não, e de suas músicas, a cultura negra resistia, ao mesmo tempo em que ocupava novos territórios, saindo da inconstitucionalidade dos batuques de terreiros, às legítimas gravações fonográficas: A música negra, caracteristicamente complexa, pois é observada como “um processo comunicacional onde o sentido é produzido em interação dinâmica com outros sistemas semióticos – gestos, cores, passos, palavras, objetos, crenças, mitos” (SODRÉ, 1998, p.23), é *reterritorializada* pela comunidade negra, ou seja, ela rompe com os limites espaciais impostos à cultura negra quando, invade as rádios e as gravações dos discos, e posteriormente evoca em suas letras e em seu toque, símbolos das tradições religiosas afro-brasileiras, expondo de forma fundamental questões muito caras a cultura dessas tradições religiosas, que até então estavam vinculadas a um imaginário que as conferiam um sentido negativo, ligado ao crime de feitiçaria ou magia negra<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Para saber mais: MAGGIE, Yvonne. *Medo do feitiço: relações entre magia e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

A *complexidade* assim como nos define Morin (2010) em contraponto a simplificação, nos expõe a tarefa de buscar compreender e lançar olhares construtivo-interpretativos sobre o foco de estudo, onde a pesquisa não está alheia as nossas subjetividades, onde os resultados não possuem um fim em si mesmo. A pesquisa científica e histórica, vista a partir deste aporte teórico permite a coexistência de perspectivas e o diálogo transdisciplinar, e nega substancialmente o determinismo silogístico e simplificador. Observar os relatos agrupados dos indivíduos escolhidos, de acordo com o contexto explicitado, passa então por um conjunto de possíveis interpretações do real, onde o pesquisador ocupa lugar de destaque, construindo sua análise de acordo com seus conhecimentos e subjetividades. A pesquisa aloca-se em um espaço-tempo bem definido sob a escrita de alguém com problemas objetivos e subjetivos próprios, formas de escrever própria.

A abordagem complexa nos leva a crer que no campo, no fazer diário das entrevistas ou nas salas de reunião e estudos, todos os indivíduos participantes são sujeitos, e interferem no trabalho do pesquisador, o influenciam e levam-no a buscar os caminhos contextualizados à investigação. A partir dessa perspectiva os pré-conceitos devem ser abandonados e a pesquisa deixa de ser o mero aceitar ou rejeitar uma hipótese feita anteriormente, ou mesmo confirmar uma resposta antes mesmo de proceder a investigação proposta pela pergunta-problema. Dialogar com livros, ideias e pessoas em todo o processo de investigação faz parte da construção da pesquisa como tal. Escutar o que não se queria ouvir e considerar como dado, entendendo que se trata de uma questão importante faz parte, afinal o pesquisador é um construtor do seu estudo e não um simples reproduzidor de relatos.

Uma abordagem do tipo complexa nos possibilita identificar inúmeras questões que interferem e sustentam a obra como algo possível, que não é imóvel ou homogêneo, mas mutante em si mesmo, podendo apresentar transformações com o tempo, de acordo com as leituras dela feitas, como nos sugere Chartier (1990), a partir de representações criadas. Nesta direção, a obra-pesquisada traduzida na arte da música do samba, é colocada para além do tempo cronológico, mas situada no tempo das representações.

Sobre os sistemas complexos nos esclarece Rey (2005):

Uma das características dos sistemas complexos é sua forma de organização plurideterminada e sistêmica, que se compromete permanentemente com o momento atual de ação do sistema. A complexidade expressa uma tensão constante entre organização e processo, entre continuidade e ruptura, que rompe com o determinismo mecanicista. Os sistemas complexos não aparecem de forma imediata perante o observador, sendo que seus processos

e formas de organização devem ser construídos a partir de inúmeras formas de expressão. A multiplicidade de aspectos presentes nos fenômenos sociais e psicológicos, da qual, de algum modo, ocupam-se as diferentes ciências antropossociais, apresentam-se em complexas inter-relações entre si, chegando a definir processos qualitativamente diferentes daqueles que os originaram, Esses aspectos, que têm produzido novas representações teóricas nos diferentes campos do conhecimento, também estão presentes nas ciências antropossociais, e um dos sistemas que tem as características é o que temos definido como subjetividade. (REY, 2005, p.18)

Desta forma, seguimos a proposta sugerida por Rey (2005) e nos dedicaremos a abordar a subjetividade do indivíduo como um sistema complexo, em que estão expressas “a diversidade dos aspectos objetivos da vida social que concorrem em sua formação” (REY, 2005, p.19). Esta perspectiva sobre o conceito de subjetividade o coloca em posição inseparável ao conceito de cultura, passando pela compreensão de que o sujeito é historicamente e culturalmente constituído. Nos debruçaremos então, sobre a construção subjetiva do indivíduo, formado historicamente em suas relações interpessoais com o meio social em que vive. Sobre o caráter histórico da expressão subjetiva do indivíduo, o mesmo autor esclarece:

O desenvolvimento da categoria de sentido subjetivo facilita explicar que o desenvolvimento da emocionalidade é resultado da convergência e da confrontação de elementos de sentido, constituídos na subjetividade individual como expressão da história do sujeito e de outros aspectos que aparecem por meio de suas ações concretas no processo de suas distintas atividades. Assim, o conceito de sentido subjetivo fundamenta uma concepção histórico-social da subjetividade, a qual rompe com qualquer reminiscência de mentalismo ou subjetivismo. (REY, 2005, p. 21).

## **8. Método Investigativo:**

Nesta caótica rede de fazeres, onde o diálogo com o outro impera a cada palavra escrita, propôs-se o desafio de investigar a subjetividade do sambista, sujeito histórico definido por sua ligação com o cotidiano do fazer social do samba, a partir de uma perspectiva que salienta a historicidade de sua construção. Escolher um recurso operacional para a pesquisa e uma metodologia de análise que permitisse a liberdade ao entrevistado de expor o que pensa para que deste ponto o historiador pudesse construir suas interpretações, e o rigor na compilação dos dados traduzidos em configurações do real e “zonas de inteligibilidade”

(REY, 2005, p.06) como formas de organizar o caos das fontes, foi uma atividade desafiadora e gratificante. Sobre a lógica científica da construção de Zonas de Inteligibilidade ou Zonas de Sentido, Rey (2005) mais uma vez discorre:

Quando afirmamos o caráter construtivo-interpretativo do conhecimento, desejamos enfatizar que o conhecimento é uma construção, uma produção humana, e não algo que está pronto para conhecer uma realidade ordenada de acordo com categorias universais do conhecimento. Disso surgiu o conceito de “Zona de Sentido”, definido por nós como aqueles espaços de inteligibilidade que se produzem na pesquisa científica e não esgotam a questão que significam, senão pelo contrário, abrem a possibilidade de seguir aprofundando um campo de construção teórica. Tal conceito tem, então, uma profunda significação epistemológica que confere valor ao conhecimento, não por sua correspondência com o “real”, mas por sua capacidade de gerar campos de inteligibilidade que possibilitem tanto o surgimento de novas zonas de ação sobre a realidade, como de novos caminhos de trânsito dentro dela através de nossas representações teóricas. O conhecimento legitima-se na sua continuidade e na sua capacidade de gerar novas zonas de inteligibilidade acerca do que é estudado e de articular essas zonas em modelos cada vez mais úteis para a produção de novos conhecimentos. Ao afirmar que nosso conhecimento tem um caráter construtivo-interpretativo, estamos tentando superar a ilusão de validade ou a legitimidade de um conhecimento por sua correspondência linear com uma realidade, esperança essa que se converteu, contrariamente aos que pensam e sentem seus seguidores, em uma construção simplificada e arbitrária a respeito da realidade, ao fragmentá-la em variáveis suscetíveis de procedimentos estatísticos e experimentais de verificação, mas que não possuem o menor valor heurístico para produzir “zonas de sentido” sobre o problema que estudam, afastando-se, desta forma, da organização complexa da realidade estudada. (REY, 2005, p. 06-07).

Apenas compreendendo o caráter construtivo-interpretativo em que esta produção científica busca se alinhar, poderemos compreender seus objetivos e resultados.

A pesquisa “Samba e Aparato Religioso Afro-brasileiro”, adotou como método as indicações presentes nos escritos de Fernando González Rey (2005), autor que sistematiza a pesquisa científica a partir de uma Epistemologia Qualitativa, que tem se alicerce principal no pensamento desenvolvido por Lev Semenovitch Vigotsky (1988, 1996), em que vigora a subjetividade como um dos alicerces da construção histórica do indivíduo. Neste processo, sabendo que os nossos sujeitos, os sambistas, partilham de um convívio afro-religioso que ressalta a oralidade, a pesquisa então se realiza através do instrumento nomeado “Dinâmica Conversacional”<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Proposta instrumental atribuída a Fernando González Rey, 2005, p.126.

A Dinâmica Conversacional como um instrumento interativo entre o pesquisador e o sujeito investigado, possibilita que em vez da relação pergunta-resposta, se estabeleça uma relação de conversa, onde o sujeito investigado estará livre para dialogar e encaminhar a conversa para um ou outro assunto que ele acha importante tratar a partir da pergunta inicial feita. O que nos interessa nesse método não é diretamente a expressão intencional do sujeito, mas as expressões subjetivas contidas nas respostas, cabendo ao pesquisador interpretar os dados colhidos. A conversa inicia-se a partir de uma questão deflagradora, “Qual o significado das religiões afro-brasileiras pra você?”, pergunta aberta que proporciona inúmeras possibilidades de diálogo.

Ao realizar a questão que se quer deflagradora, o sujeito estará livre para abordar o que preferir, sobre sua família, sobre sua religiosidade cotidiana, sobre a história do negro no Brasil, sobre uma tia da infância, ou suas amizades feitas durante a vida. O que ele quiser expressar a partir dessa informação dada a ele através de pergunta é válida para entender seu contexto e sua história. Crer nesse método é crer que nós como pesquisadores nada ou pouco sabemos antes de chegar as fontes, ou antes de chegar ao campo, é reconhecer que delimitar a questão, ou realizar um questionário fechado é conduzir o resultado da pesquisa a respostas já imaginadas pelo pesquisador, que mesmo conhecedor profundo do assunto, não faz parte daquele *ethos* do investigado. Utilizar esse recurso operacional é se deixar surpreender pelo novo, pelo inesperado, pelas falas que trazem informações impensadas, que ao primeiro momento podem parecer absurdas, mas ao analisar todas as respostas juntas, percebe-se que até a informação de aparência mais estapafúrdia tem importância e faz parte de um contexto de ideias compartilhado, e que ela poderia passar despercebida quando utilizado um outro modo de investigar. Cabe-nos o trabalho de analisar com rigor esses dados que a primeira vista podem ser desconexos.

A interpretação das respostas passa por dois processos, visando estabelecer espaços de compreensão sobre a realidade sócio-histórica de sambistas, que em relatos, nos contaram muito sobre sua formação como indivíduos. O primeiro deles visa construir o elenco de *configurações de subjetividade*, dados que podem ser singulares ou recorrentes nas falas de um ou do grupo dos sambistas. As configurações são as informações passadas como possibilidade de caminho para a pergunta proposta. O segundo processo refere-se à interpretação do pesquisador quanto à convergência de configurações que agrupadas dão sentido ao material coletado dos participantes do estudo, traduzindo-se na construção de



*Unidades de Sentido*. Estas últimas serão modelos de inteligibilidade sobre o problema proposto na pesquisa. Desta maneira, agrupamos dados colocados pelos entrevistados dando forma a múltiplas expressões de subjetividades que antes pareciam desconexas, mas que juntas em grupos diversos contam muito sobre o modo de pensar e ver, sua história e seu lugar no mundo atualmente.

No processo de pesquisa que levou dois anos, foram entrevistados vinte e quatro sujeitos, escolhidos com o intuito de obter um campo heterogêneo. Assim, foi seguida a orientação de José Valter Filé, que em palestra realizada em 2009<sup>27</sup> expressou que um sambista nada mais é que aquele que compartilha todos os símbolos colocados no cotidiano e no fazer diário de um grupo com referências do samba, ou seja, pessoas criadas e constituídas naquele grupo, que mais do que se identificam com o grupo, dele fazem parte e compreendem todos os símbolos, neste caso consideram-se sambistas os compositores, os passistas, os interpretes e pastoras, os músicos, ou até mesmo os produtores. Neste amplo grupo estão os que tocam e cantam, mas também está a tia que organiza os sambas em seu quintal. Sobre a experiência no campo Rey (2005) nos explica:

A pesquisa qualitativa também envolve a imersão do pesquisador no campo de pesquisa, considerando este como o cenário social em que tem lugar o fenômeno estudado em todo o conjunto de elementos que o constitui, e que, por sua vez, está constituído por ele. O pesquisador vai construindo, de forma progressiva e sem seguir outro critério que não seja o de sua própria reflexão teórica, os distintos elementos relevantes que irão se configurar no modelo de problema estudado. É precisamente esse processo que foi nomeado por mim de lógica configuracional. (REY, 2005, p. 81).

Dentre os participantes foram entrevistados velhos e jovens sambistas, compreendendo que não era possível destacar os de uma determinada época, como por exemplo, os sambistas da década de 1980 e 1990, e excluir os jovens sambistas. Ademais, se assim o fizéssemos seria jogar fora a oportunidade de estabelecer o contraponto entre as percepções dos mais novos e da velha guarda sobre o problema posto. A mesma opção que previa a heterogeneidade do grupo fora tomada quanto à questão de gênero e cor da pele, mulheres e homens participaram, com predominância de sujeitos do sexo masculino. Negros e brancos puderam expor suas percepções, neste caso os negros constituíram a maioria dos entrevistados.

---

<sup>27</sup> FILÉ, J. Valter. *A vida não é só isso que se vê* – Imagens, mídias, memórias e patrimônio cultural. In: *Cultura e Formação*. Nova Iguaçu, UFRRJ, 2009.

Em sua maioria, os abordados foram solícitos em responder e indicar parceiros que também poderiam ser entrevistados. Nem todos os sujeitos foram os indicados para a entrevista, o campo possibilitou a abordagem e o diálogo com outros não indicados pelo guia do pesquisador nessas incursões. Para alguns, acostumados com entrevistas, o processo foi levado com tranquilidade dando sentido a expressão que define a “Dinâmica conversacional”. O pesquisador também possui sua parcela quanto ao encaminhamento correto da conversa, devia procurar manter seus entrevistados calmos e seguros, livre de desconfortos gerados pela situação de entrevista. E isso se manteve na maioria das vezes, excluindo-se alguns casos de indivíduos tímidos ou que se achavam com dificuldade de expressão diante a proposta; alguns jovens nunca haviam sido entrevistados. Outra situação que será abordada mais adiante é o desconforto causado pela questão em alguns sujeitos que não cotejavam a religiosidade afro-brasileira.

A primeira entrevista realizada nos mostra como o campo é construído no momento da pesquisa, e que todas as idealizações sobre ele podem ser desfeitas, e que as formas de proceder no campo devem ser estabelecidas de acordo com ele, o que exige do pesquisador a capacidade de propor saídas e estratégias para situações complicadas e difíceis de lidar, ao mesmo tempo, estar mais preparado para as próximas incursões que se seguirão. Propôs-se que as entrevistas fossem realizadas no local de atividade dos sambistas, ou seja, nas rodas de samba, nos encontros festivos, nas apresentações musicais, locais que nos proporcionam ao mesmo tempo a identificação rápida e segura de quem é sambista, e a oportunidade de realizar inúmeras abordagens a indivíduos diferentes, em gênero, idade e etnia, quanto em posição que ocupa na organização do samba, se é músico, interprete, ou entusiasta.

Este campo também nos trouxe conhecimento, afinal, não é fácil entrevistar e manter diálogo, com outros aspectos externos a pesquisa acontecendo ao redor, como aquele amigo que a tanto não se via aparecendo para cumprimentar o entrevistado no meio da conversa, ou o teste de som dos instrumentos que se inicia no momento da gravação do diálogo, interrompendo ou jogando todo o trabalho fora. Uma das questões percebidas foi quanto às fichas de autorização para a utilização das entrevistas, que deviam conter nome artístico ou espaço para apelido. Outras limitações foram impostas na parte técnica da pesquisa, como a falta de um aparelho gravador, problema este sanado com o financiamento da Iniciação Científica somente depois de realizada a primeira bateria de conversas.

Ao enfrentar os problemas do campo e desviar as adversidades postas, foram reunidas ao todo vinte e quatro entrevistas, sendo quatro delas colhidas na primeira rodada de conversas, sem o auxílio de gravador, nos intervalos de uma tradicional roda de samba. Esta primeira jornada realizou-se na já tradicional roda de samba do Buraco do Galo, realizada em Oswaldo Cruz, subúrbio do Rio de Janeiro, todo o primeiro sábado do mês, organizada por Edinho Oliveira. Era sábado de sol, 05 de fevereiro de 2011, e o inexperiente pesquisador encontrou uma série de obstáculos para a realização das conversas. Será importante trazê-las aqui para demonstrar o quão o campo é desafiador e que o ato da pesquisa não é imparcial.

As duas demais rodadas de entrevistas foram realizadas com muito mais serenidade, em dois locais bem distintos, a primeira realizada numa noite de 11 de dezembro de 2011, com os membros da velha guarda da Portela no show do restaurante Zozô aos pés do morro da Urca. E, a segunda no conjunto habitacional conhecido como Pombal em Nova Iguaçu, no dia 17 de março de 2012, que contou com a presença de grupos de sambistas da região da Baixada Fluminense, principalmente de Nova Iguaçu, em lançamento da campanha pelo busto de Dedé da Portela no local. Entre os consagrados baluartes de Madureira e os jovens grupos de Nova Iguaçu, todos unidos pela tradição mais que musical de se fazer e viver o samba.

## 9. Relatos e Sentidos:

Todo povo que é de pamba/ Vem de Angola/ Todo povo que é de semba/ É quilombola// Pra enxugar os meus prantos/ E as dores do cativo/ Eu trouxe rezas e cantos/ Dos santos bentos e bantos/ Lá do meu terreiro/ Dentro do meu alforje/ Quem me alforria ilumina/ É uma oração de São Jorge/ Guerreiro lá da Costa da Mina/ Meu pai/ Me daí vossa luz e coragem/ Me faz à vossa imagem/ Na luta contra os perigos/ Me protegi/ Das injustiças da lei/ E das sanhas do rei/ E dos meus inimigos//Que eu fiquei intocável/ Que eu fiquei invisível/ Inesível/ Ao golpe fatal/ Convosco estou salvo/ E sem vós eu sou alvo/ Das flechas do mal. (*São Jorge da Costa da Mina* de Romildo Bastos e Sérgio Fonseca).

As conversas caminharam para sentidos diversos, sentidos que dependiam da interpretação da mesma, e do efeito que ela causava nos indivíduos. A questão despertava caminhos únicos, particulares a cada individualidade e a cada subjetividade, hora despertando a memória da infância, outra vez suscitando um discurso sobre fé e crenças, e também outros fatores que de certa maneira poderiam positivar a imagem das religiões de matriz afro-

brasileira como sua ligação ao meio ambiente, e seu arsenal cultural e simbólico voltado a promoção das artes e da música. Neste capítulo serão expostas e colocadas em discussão as vinte e uma configurações de subjetividade elencadas no processo de análise metodológica.

Antes de tudo será necessário tratar do processo de construção dessas configurações, realizadas em conjunto durante as reuniões do grupo de pesquisa reconhecido pelo sistema Capes “Desafios Contextuais e Subjetividades”. O grupo que atua no contexto da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro desde junho de 2006, no campus Nova Iguaçu, e é coordenado pela docente Leila Dupret, conta atualmente com três alunos vinculados. Semanalmente o grupo se reúne para estudar e discutir temas relevantes sobre a linha de pesquisa a que se dedica neste momento “Religiões de Matriz Africana e Afro-brasileira, e Subjetividade Social”, e para tratar das pesquisas vinculadas, como esta no caso. Todos os métodos e relatos foram amplamente discutidos em reunião, com livre participação e opinião de todos os membros, constituindo-se assim mais que um espaço de pesquisa, um espaço de aprendizado, solidariedade e rigor.

Vamos lembrar a questão deflagrada utilizada: “Qual o significado das Religiões Brasileiras para você?”. A partir das múltiplas visões e leituras, vinte e uma configurações foram elencadas, conforme se seguem:

#### **a) A Religião como uma Herança do Processo de Escravidão no Brasil:**

Tema amplamente tratado nas conversas, estando ligado a uma tradição histórica construída de valorização a memória dos ancestrais escravizados, ou seja, como forma de explicar o sentido afro-religioso, os entrevistados utilizavam como recurso um mergulho na história de seus antepassados africanos, que trouxeram tanto as manifestações religiosas quanto as manifestações musicais como o samba. No fundo, alguns entrevistados precisavam expressar a ascendência étnica e cultural de sua prática religiosa e artística, como a deles própria, ressaltando a violência da escravidão, e a forma como os pretos foram cruelmente trazidos ao Brasil, trazendo consigo um tanto de riquezas culturais. Tia Rosa, entrevistada em Nova Iguaçu nos diz um pouco sobre isso:

O significado das religiões? As religiões afro-brasileiras vieram junto com nosso povo negro para o Brasil. Quero dizer, elas não vieram, elas foram trazidas, porque o povo africano não veio para o Brasil, o povo africano foi

sequestrado da África, e junto com eles, veio a cultura e a força dos orixás que se mantém até hoje.

#### **b) O Saber do Ancestral Divinizado e sua Influência na Prática Cotidiana:**

Esta configuração reúne os trechos em que os entrevistados tratam da influência mística de seus ancestrais divinizados, que para os sambistas poderiam ter alguma interferência em suas práticas culturais, em sua vida cotidiana, trazendo significados de reconhecimento social, integrando a raiz étnica às manifestações culturais advindas do continente africano. Falar dos ancestrais divinizados neste caso é como falar de um amigo africano que lhe visita a cada vez que o sujeito se vê integrado no seio da cultura com raiz e influência afro-brasileira. Mais uma vez traremos um trecho do relato de Tia Rosa, colhido na mesma ocasião, em 12 de março de 2012:

Com certeza, eu acho que é tudinho isso, na verdade é uma energia muito forte, que vem dessa nossa cultura, que nos faz construir aqui essa questão do samba, do maracatu, da capoeira... Todas as coisas que vieram, toda arte e cultura que veio da África, na verdade ela continua na nossa raiz, na nossa... A nossa ancestralidade também nos acompanha, então na verdade quando você canta um samba, com aquele ritmo de tambores ele toca fundo dentro da gente, toca fundo, então quer dizer, aonde se explora muito mais a coisa boa de nossa cultura.

#### **c) A Religião como Fonte de Onde Surgiram Todas as Outras Coisas no Mundo:**

Relato excepcional valorizado em nossa abordagem metodológica, diz sobre a primazia não apenas da religião, mas, sobretudo, que nasceu como cultura na África, sob a lógica de que a humanidade desenvolveu-se no continente, sendo o local onde surgido o primeiro homem, também surgiram as primeiras manifestações culturais e as primeiras manifestações religiosas que dariam conta de explicar o mundo até o surgimento do cristianismo, quando o foco deixa de ser a África. Neste caso, as religiões de matriz africana são vistas como residentes de uma manifestação cultural ancestral e milenar, ligada intimamente com a natureza, por exemplo. Edson Oliveira, o Edinho, discorre sobre isso também em 17 de março de 2012 em Nova Iguaçu:

Toda! Que a religião, pra nós nos basearmos é o seguinte: O primeiro homem que habitou a humanidade é um africano, que as religiosidades e o primeiro continente a existir na humanidade é o africano, então a religiosidade africana tem toda a importância para todas as outras religiões, só que a partir do momento que a gente tem o cristianismo, a partir de Cristo, começa haver um desmembramento dessa religião a partir do Cristianismo, mas a força da religiosidade africana é importantíssima pra nós, haja a visto que é a que mais preserva a questão do ambiente.

#### **d) Memórias sobre a Família e suas Influências na Vida Afro-religiosa do Sambista:**

Tópico bastante trazido a discussão nas conversas, usa como recurso a memória dos entrevistados sobre suas vivências familiares, principalmente na infância e no momento de seu desenvolvimento como indivíduo, e propõe debater as influências recebidas de sua vivência familiar para seguir no mundo do samba ou no mundo religioso. Alguns entrevistados trazem o fato de que nem sempre seus familiares seguiam determinadas religiões com ascendências afro-brasileiras, mas que essas seriam seguidas por outros parentes, como irmãs e tios. Fala-se, sobretudo, dos pais músicos, das mães cantoras, mas também da tia criadeira que educava na prática religiosa do Caxambu. Selecionamos a fala de Iranete Ferreira Barcelos, a famosa Tia Surica, entrevistada em dezembro de 2011 no camarim de seu show:

Isso tudo vem da época dos meus pais, porque minha mãe era espírita, meu pai, meus avós... Fiz meu santo pequena, eu quando fiz o santo foi com sete anos, e aí fui nascida e criada na religião. (...) Minha Tia [a gravação impossibilita a identificação do nome] dos Santos de Xangô de Ouro, onde os sambistas todos, frequentavam a casa dela, então bem dizer eu fui criada nesse meio mesmo de samba e religião.

#### **e) O Surgimento das Tradições Religiosas Afro-brasileiras no Rio de Janeiro:**

Outro dado excepcional, trazido apenas por um entrevistado, remete ao objetivo de ligar a prática do samba no Rio de Janeiro à prática de candomblé, trazido exclusivamente pelos negros baianos durante o século XIX. Apoiado em uma determinada leitura histórica, traz à tona a percepção de que a origem da cultura afro-religiosa carioca advém da Bahia, aqui estabelecida na região da praça 11 através dos sacerdotes nagôs e das tias baianas. A

utilização deste recurso é válida, pois os pais do entrevistado participavam como músicos das reuniões festivas na casa da Tia Ciata, assim ele relata em exercício de memória. O eloquente David de Araújo, ou David do Pandeiro, o primeiro pandeirista show das escolas de samba, como gosta de ser lembrado, concedeu-nos a maior entrevista, revelando-se um verdadeiro arquivo de memória, amplamente baseado em literatura histórica, sabia datas com precisão, nomes de ruas, conhecia personagens históricos negros presentes na trajetória do samba, vale perceber como ele utiliza as expressões “sessões de samba” e “candomblés” como sinônimos. Selecionamos um trecho da entrevista também concedida em 11 de dezembro de 2011:

Bom, em 1763, quando a capital do Brasil colônia mudou da Bahia para o Rio de Janeiro, vieram para o Rio de Janeiro tios e tias baianas. Eles fixaram residência no Rio de Janeiro, e após a fixação das residências, eles então trouxeram seus costumes e hábitos da Bahia pra cá. Um dos costumes e hábitos deles era a realização das sessões de samba, naquele tempo o pessoal conhecia como danças de negros ou simplesmente candomblés, essas sessões de samba eram chamadas assim para ludibriar a boa fé dos padres, porque os padres não gostavam do candomblé, né? Dessas coisas de espiritismo. Então, resultado, quando terminavam as sessões de samba quando terminavam as sessões de culto aos orixás, eles fechavam a cortina, iam pro terreiro de chão batido, e ali no terreiro de chão batido faziam os sambas de roda que eles trouxeram da Bahia. O tempo passou, os tios baianos que eram babalaôs, entre parênteses ‘pais de santos’ eles foram os pioneiros realizadores dessas sessões de samba. Passado o tempo, as tias baianas festeiras também começaram a realizar sessões de samba em suas casas.

#### **f) O Samba Originado a partir das Manifestações Religiosas Africanas:**

Neste ponto, os entrevistados expõem que o samba nasce e recebe toda a sua influência das práticas religiosas afro-brasileiras, que como celeiros culturais, funcionam como espaço de criação de novas formas de sociabilidade e convivência, providenciando a construção da prática do samba em específico. Neste ponto o samba é visto exclusivamente como um descendente direto dessas práticas religiosas, não interferido por nenhuma outra influência externa a prática cotidiana das comunidades que partilhavam os símbolos e representações da cultura negra. Ailton Bernado Ribeiro, um entusiasta, frequentador assíduo das quadras e rodas de samba, o único branco entrevistado, nos informou sobre as religiões afro-brasileiras em 17 de março de 2012:

Eu acho que é muito importante para a cultura brasileira [a gravação impossibilita a compreensão] é da onde trouxe o nosso samba que hoje em dia é a sensação do momento.

#### **g) A Total Afinidade do Samba com as Religiões de Matriz Afro-brasileiras:**

O samba como prática cultural vincula-se em afinidade às práticas religiosas de matriz afro, a partir de suas ascendências diretas ao passado africano e depois baiano. A África e a Bahia são vistos aqui, através da tradição, como espaços de pureza cultural das comunidades de etnia negra. E que juntos, religiosidade e samba estabeleceram-se no Rio de Janeiro, compartilhando símbolos e espaços, localizados num mesmo território, ligados a espiritualidade e o misticismo de um grupo, sendo conduzido por estes. Marcos Nascimento, o Marquinhos do Pandeiro da velha guarda Portela, nos diz isso em seu relato dado em 11 de dezembro:

Veja bem, o que eu entendo, o samba atravessou fronteiras, ele veio da África, mas ele veio da África através também da... como que eu digo... da parte... da umbanda, dos cânticos afro, das entidades africanas, que aqui chegaram, e vieram pra Bahia, e ali então firmou-se, porque o samba veio pra Bahia, e o espiritismo africano também, e de lá partiu pro Rio e espalhou-se para os outros lugares do Brasil. Então o samba é ligado a parte espiritual também.

#### **h) Samba e Religiões Afro-brasileiras são Sinônimos:**

Alguns dos entrevistados expuseram que os símbolos e meios do samba são tão íntimos a vivência nos terreiros das religiões afro-brasileiras, que se confundem, tornando-se uma coisa só, como manifestações culturais dos negros no mundo. São indissociáveis porque congregam a vivência espiritual e musical deste grupo, salientando-se como espaço de sociabilidade e solidariedade, encontro e segurança. Paulo Roberto, o Professor, nos disse em 17 de março em Nova Iguaçu:

O samba, esta ligado intimamente a raiz africana, não está na Europa, não está na América, está na África. Então pra eles é uma forma de manifestação de cultura, e por isso a religião e o samba estão intimamente ligados, posso até dizer que é uma coisa só.



E o compositor Clebinho Oliveira completa, na roda de samba de Oswaldo Cruz em fevereiro de 2011:

É muito complexo, eu não sou muito ligado, mas tenho como origem, eu fui criado no candomblé, e tem essa energia no candomblé e no samba, samba e candomblé são a mesma coisa.

**i) Violência contra o Negro e Cerceamento de sua Prática Religiosa:**

Foi recorrente nos relatos a incidência de dados que versavam sobre os diversos tipos de violências impostas aos negros como grupo, desde a violência do processo de escravidão, quanto o cerceamento de suas práticas culturais no Brasil. Ficou claro que a cultura negra não era bem vista nos meios sociais, era imaginada de forma negativa, vista como um perigo a sociedade, principalmente por ser um reduto de reunião dos negros. O senhor David do Pandeiro, novamente nos traz um arquivo de sua memória contado em dezembro de 2011 ao falar sobre o rigor de se organizar uma festa no tempo das Tias Baianas:

Era um rigor tremendo. Eles sofreram muito mais na carne o racismo contra o samba, contra inclusive as religiões de candomblé, eu, quando garoto, ainda assisti muito e muito a polícia fechar vários terreiros, entendeu? O samba também, cheguei a assistir a pessoa não poder levar violão, não poder levar pandeiro, não poder levar nada, não poder andar com isso no meio da rua, porque a polícia chegava e prendia.

**j) Violência contra o Negro e Cerceamento da Prática do Samba:**

Dando continuidade ao dado sobre a violência sofrida pelas práticas religiosas, trazido acima pelo sambista da velha guarda, que termina por tratar também sobre a sua incidência sobre os sambistas, evidenciamos a multiplicidade das falas baseadas sobre a memória de que a prática do samba sofreu violências. Os problemas só foram resolvidos segundo Rodrigo Batista dos Santos, entrevistado em Nova Iguaçu, quando a prática do samba deixou de ser uma exclusividade dos negros, sendo abraçada por outras tradições, no conjunto dos relatos, com uma mão ressalta-se a luta do negro por território através da arte, com a outra se mostra que a violência só cessa com a adesão e aceitação de outros segmentos sociais:

Eu venho de uma família de negros, e hoje o samba é muito mais aceito que a tempos atrás, antigamente só quem tocava samba era preto, só quem fazia samba era preto, o branco ia pra outro lugar, não curtia, hoje não, se você levar em consideração o público de samba, de alguns sambas que você vai, tem muito mais branco que negro, então, eu acho que tem muita influência (*afro-religiosa*), e o negro foi muito importante, a influência afrobrasileira foi muito importante no espaço que o samba alcançou no Brasil, não só no Brasil, como no mundo inteiro. (Nota do autor).

### **k) Manutenção das Tradições Culturais Afro-brasileiras como Recurso Minimizador do Sofrimento Psíquico:**

Em contraponto a violência sofrida, as conversas sugerem que a prática das atividades culturais afro-baseadas funcionavam como um instrumento minimizador do sofrimento psíquico imposto inicialmente aos pretos escravizados, posteriormente aos negros marginalizados na sociedade. Estar participante das rodas de candomblé ou samba, ou qualquer outra manifestação cultural negra, era como procurar nesses espaços a rememoração de uma existência em liberdade e sem sofrimentos na África, e a existência como indivíduos humanos frente a todas as opressões sociais. Paulo Roberto, o Professor, em nova Iguaçu nos diz:

As religiões afro-brasileiras aqui, elas representam exatamente a manifestação de uma cultura que chegou ao Brasil, através, e todo mundo sabe disso, do processo de escravidão. Trazidos por opressão ao Brasil, e a única fuga dos representantes dessa religião, que são esses escravos, foi essa manifestação, que eles sabiam que tinham como se confortar, lembrando da terra, trazendo essa lembrança da terra deles, uma maneira de esquecer todo esse sofrimento que eles passavam aqui nesse período de opressão, que é o período de escravidão, esse período de ausência, de dor, de morte, de uma série de injustiças que todo mundo soube que houve nesse período. Então a religião sempre foi, independente até de ser afro, a religião foi o meio de você se encontrar mais forte, e é essa a maneira que eles tinham pra esquecer a dor deles: relembrar os ritos que eles desenvolviam que os aproximava a pátria que eles largaram, largaram não, tiraram deles, e aqui eles usaram, para se aproximar da raiz deles, que é a pátria.

### **l) O Lugar da Festa nas Práticas Religiosas Afro-originadas:**

Fica claro que as festas ocupavam primaz espaço nesse movimento de trazer o conforto ao grupo negro socialmente marginalizado, e mentalmente violentado. Festas

presentes em vários relatos, algumas vezes festas religiosas, outras, festas seculares. Festas que aconteciam paralelamente no mesmo espaço e para o mesmo grupo, tirando os sentidos objetivos, o religioso e o de divertimento, as duas congregavam-se como espaços de sociabilidade e encontro dos negros, onde estes se sentiam pertencentes a um grupo. Guaracy de Castro, conhecido artisticamente como Guaracy Sete Cordas, nos fala na entrevista feita com a velha guarda da Portela em 11 de dezembro de 2011:

Olha, as religiões pra mim são coisas que devem ser tratadas com respeito, porque eu venho de uma religião que a minha tia, a minha tia-avó, ela era do Caxambu, e a gente criança, a gente ia lá no Caxambu, não sei, mas diziam naquela época que o Caxambu plantava bananeira, fazia nascer bananeira, e dava banana pra todo mundo comer. Eu sei que era uma semana, era cinco dias de festas, e a gente criança não podia ficar muito envolvido naquelas, tanto que eu fui batizado no caxambu, mas não me lembro muita coisa delas porque eu era muito pequenininho.

E o já anteriormente citado, e entrevistado na mesma ocasião David do Pandeiro completa<sup>28</sup>:

E logo a seguir depois das “sessões de samba” elas faziam animados pirões, animados pirões é o que eles chamam hoje de pagode, que os animados pirões eram feitos nos terreiros de chão batido no fundo de quintal das casas delas, e como eram regados a comes e bebes, os bambas daquela época deram o apelido de “animados pirões”, e ali iam todos os bambas cantar.

### **m) O Samba como Transformador do Imaginário Social:**

O samba, neste caso, serve como instrumento mediador para a transformação do imaginário social acerca do negro e sua cultura, a partir do momento que é vista como espaço de encontro da população brasileira, sendo símbolo de identidade nacional. O samba passa a ser agente de transformação do comportamento social, e interfere na inserção de brancos nos meios simbólicos antes compartilhados apenas aos de etnias negras. Ailton Bernado Ribeiro, entrevistado em Nova Iguaçu nos traduz essa transformação em palavras:

Antigamente quem saía na escola de samba era só o negro, o negro do morro, era até uma raridade ver um branco, hoje em dia não, hoje em dia se inverteu. Eu que particularmente saí na Portela em 1971, e poucos brancos

---

<sup>28</sup> Não esquecendo que este entrevistado associa o termo “Sessões de Samba” a prática religiosa do candomblé.

existiam na escola de samba, então era uma novidade aqui em Nova Iguaçu, que eu sempre fui daqui, nascido e criado aqui, era uma novidade quando eu chegava com a fantasia da Portela aqui, era um negócio diferente, que nem acreditava que um branco podia sair numa escola de samba. Então isso veio com essa cultura de lá, veio trazendo essa revolução, e essa revolução é o que ta acontecendo hoje, nessa maravilha que é o nosso samba.

#### **n) A Questão Religiosa na Vida do Sambista:**

Os sambistas entrevistados trouxeram alguns dados de sua filiação religiosa, que pode estar ligada ao ramo afro ou não, vinculados assim a outras tradições. O catolicismo, o pentecostalismo e o agnosticismo foram as outras experiências religiosas citadas. Quanto a vivência afro-religiosa ficou explícito de um lado a participação em várias denominações, como dito por Cremilson Silva, em Nova Iguaçu:

Significado das religiões? [risadas] O significado da minha Religião? Macumbeiro, candomblecista. Significa tudo pra mim, sou candomblecista, amo minha religião, sabe, sei lá, eles passam o amor aos povos, às pessoas, a caridade, é isso aí pra mim.

Ficou também claro sua atuação subjetiva em seu cotidiano como indivíduo, como no relato de Guaracy Sete Cordas, entrevistado na Urca:

Agora, eu recebo algum favorecimento espiritual, alguma proteção espiritual eu sinto e recebo, e vou seguindo minha vida assim, pois as vezes a gente está numa viagem, as vezes estamos em má situação, e “ah meu Deus!”, então aquilo é uma força que a gente não sabe de onde é que vem.

Um dado curioso fora trazido por dois sambistas que alegaram o não envolvimento deles com religiões afro-brasileiras institucionalizadas, para ambos, sua religião era o samba, a vivência diária e cotidiana no samba. Citamos em específico um trecho do depoimento do membro da velha guarda Portelense Carlos Xisto, conhecido como Timbira, ao ser perguntado se ele recebeu alguma influência afro-religiosa ele responde:

Influência eu tive, eu toquei com... Me chamaram pra tocar lundu no Império, eu tocava atabaque, e aí fui crescendo. Mas o meu ritmo é Portela, é samba mesmo.

#### **o) A Interferência Religiosa no Desenvolvimento do Sambista:**

Mais uma das configurações construídas, versa sobre a interferência sofrida pelo sambista, em sua prática de vivência cotidiana, e na sua forma de lidar com o mundo do samba. Desta forma, a religião interfere no ato de ouvir e conseqüentemente sentir o samba, e no ato de compor ou construir uma canção. A vida como sambista, neste caso, é lida a partir de seus vínculos e experiências religiosas tradicionais. A canção com suas referências a tradição rítmica dos candomblés, desperta no ouvinte um sentimento que passa pelo viés religioso indo de encontro com o significado de axé. Assim nos mostra Marcos Nascimento, o Marquinhos do Pandeiro, entrevistado na Urca em dezembro de 2011:

Samba é samba de raiz, samba batucado, e quando você canta um samba, você sente uma influência de que o samba é negro, de que o samba vem do negro, uma energia diferente, tem coisas que jamais podem ser modificadas.

E o interprete Cremilson Silva, entrevistado em Nova Iguaçu, revela que sempre busca na religião as suas inspirações, o contexto religioso pra ele é temática abordada em seu canto, ao mesmo tempo que uma forma de alcançar o sagrado, o axé:

Sim, até hoje eu faço tudo na religião inclusive pro meu canto, faço na música, pelos sambas, sempre escrevendo sobre religião, sobre meu lado espiritual.

#### **p) Religiões Afro-brasileiras e Aparato Cultural voltado às Artes:**

As religiões afro-brasileiras também são vistas pelo conjunto de entrevistados como um pólo de concentração cultural que interfere em diversas práticas artísticas e musicais, emprestando assim seu conjunto noções estéticas para a promoção de diversas atividades culturais ligada ao fazer artístico, como a composição de canções ou no auxílio a organização de grupos de jongo, capoeira e maracatu, expressões típicas da cultura negra no país. Cremilson Silva, ao tentar responder a pergunta sobre a ligação do samba à religiões afro-brasileiras tateia o tema:

Todas! Todas, todas... O jongo, o samba... O samba vem do jongo, e o jongo veio da África, na religião afro-brasileira. O maxixe veio, se eu não me engano, do jongo, e taí no samba, então tem tudo a ver.

#### **q) A Contribuição do Uso de Instrumentos de Percussão no Samba:**

Uma das contribuições dadas pelas religiões afro-brasileiras relacionadas ao campo artístico, refere-se a utilização e popularização de uma dada gama de instrumentos de percussão utilizados na música nacional, de forma tão contundente ao ponto de se tornarem marcas características de nossa musicalidade. Os atabaques e agogôs não estão apenas ocupando seu cargo divino nos terreiros, estando presentes em gravações fonográficas, principalmente das de samba. O experiente percussionista Marquinhos do Pandeiro disserta:

Inclusive os instrumentos musicais que foram todos trazidos, menos o pandeiro que é Europeu, eu acho que é português... Mais o atabaque, mas essas coisas todas, o agogô, o tamborim, isso tudo veio da África, só que aqui no Brasil nós modernizamos, aperfeiçoamos, mas veio tudo de lá.

#### **r) As Religiões Afro-brasileiras como Formadoras de Músicos:**

Junto com os instrumentos rituais dos terreiros, deve ser dada a importância dessas práticas religiosas para a formação de músicos que atualmente se dedicam como artistas no gênero do samba ou outros da música brasileira. As religiões em geral são grandes formadoras de músicos profissionais, as de matriz afro-brasileira também fazem parte deste cenário formando hábeis profissionais captados pelo mercado de trabalho. O jovem Ronaldo Rodrigues Carvalho, conhecido profissionalmente como Ronaldinho Malícia, apesar de estar bastante nervoso, nos revela em 17 de março de 2012:

Acho que os melhores percussionistas em si vem dessa parte de candomblé, umbanda, são os ogãs e tal, são os melhores percussionistas que a gente tem hoje de samba. (...) Conheço muita gente boa aí, Carlinhos Ogã que já tocou com o Moraes Moreira por 21 anos, excelente percussionista, temos também o Bruno Gama, que toca com o Leandro Sapucahí, com vários artistas como o Arlindo Cruz, enfim, eu conheço muitos, muitos, esses são alguns poucos, mas eu conheço muitos, como eu disse, os melhores percussionistas são dessa linha.

#### **s) As Religiões Afro-brasileiras e sua Cultura de Proteção à Natureza:**

Uma temática não esperada, mas aparente, foi a da preservação da natureza. Desta forma, as religiões com origem na África, como o candomblé e a umbanda, surgem como defensoras do meio ambiente apresentado em sua forma nativa. No discurso, os entrevistados buscavam com isso dizer que sua religião tinha um compromisso com a sociedade, um compromisso que legitima a prática religiosa e por isso ela deve ser respeitada. Vemos esse discurso como uma nova alternativa na defesa da dignidade dos membros deste culto, ao mesmo tempo em que se tentou evidenciar um aspecto cultural muito caro a vivência religiosa nessas tradições, como a relação com os seres ou objetos espalhados no espaço, divinizados: árvores, plantas, animais, fonte d'água, pedras, praia, floresta. Vejamos um trecho da fala de Edson de Oliveira, Edinho, entrevistado em Nova Iguaçu, no dia 17 de março de 2012:

Mas a força da religiosidade africana é importantíssima pra nós. Haja a visto que é a que mais preserva a questão do ambiente, como ter uma ambiente saudável, onde se preserva o verde, onde se preserva a mata, onde se preserva a água: o candomblé! É uma religião de matriz africana, enquanto isso vem outros homens de outras religiões de formação cristã, que destroem, fazem guerras, só! Semeiam misérias e destruições em processos químicos cada vez mais avassaladores pra humanidade. Então as religiões africanas se preocupam, então respeitem as religiões de matriz africana!

#### **t) Descarte da Cultura Afro-religiosa pelo Samba:**

Em duas entrevistas percebeu-se que cada vez mais o mundo do samba e as composições musicais fecundadas nesse gênero se afastam dos seus laços tradicionalmente instituídos com as práticas religiosas de raiz afro-brasileira. O enlace entre os dois espaços de vivência é visto como algo do passado, quando as religiões afro-brasileiras ainda se constituíam como um dos poucos espaços de vivência e promoção do samba, e quando este estava mais restrito às comunidades negras. Com o encontro da prática musical do samba com agentes externos, por exemplo, a tendência de unificar as batidas das baterias das escolas de samba a partir da pressão dos jurados do carnaval, ou a ascensão de um mercado para uma nova versão do samba não ligado a tradição, ou o que eles mesmos chamam de raiz, as influências afro-religiosas perdem espaço, é o que fica claro primeiramente em José Mauro Diniz, entrevistado na Urca em dezembro de 2011 que no desenrolar da conversa diz:

O samba está muito ligado a essa cultura (*religiosa afro-brasileira*). O samba, na minha opinião, ele é místico, haja a visto que na Bahia, a gente tem

o samba de roda, a própria batucada mesmo que existe dentro dos terreiros de macumba, se você observar e cantar um samba ali em cima, ele dá certo. Essa batida lembra muito o samba, mas o canto é diferente, agora, o samba mais antigo, porque os sambas de alguns compositores mais contemporâneos, eles já fogem um pouco dessa característica. (nota do autor).

É o mesmo expresso em Celsinho de Andrade, entrevistado na mesma data e local:

E todas as escolas de samba tem seus orixás, a Portela tem São Sebastião que é Oxossi, e a madrinha foi dia oito (*de dezembro*), Nossa Senhora da Conceição. E no samba, querendo ou não, todas as escolas de samba tem seus orixás, quando não é um, são dois, pai e mãe, um tem só mãe, outra tem só pai, mas a maioria tem pai e mãe. Mas já foi muito mais presente, muito mais importante. E a percepção mais clara era a batida de sua bateria, que batia pro seu orixá. Tinha sua batida, hoje você não tem mais essas especificidades, hoje são todas iguais. E você resgatar hoje isso é difícil, você consegue resgatar isso nas teses universitárias, mas o culto mesmo você não vê. Da mesma forma que você ver aí nas escolas de samba, nenhum presidente negro, tem até presidente português, você entra num centro espírita hoje e é difícil você ver um negro, e isso tudo é o desvirtuamento dessa cultura. (nota do autor).

#### **u) A Fuga do Tema Proposto para a Conversa:**

Nossa última configuração diz respeito mais a escolha de dois dos nossos entrevistados de tentarem fugir ou se distanciarem do tema proposto para conversa. Os dois sambistas alegaram desconhecer sobre o assunto, demonstrando um grande desconforto gerado pela pergunta, que os invadiu de determinada forma a ponto de deixá-los visivelmente constrangidos. Optaram, tentando ser discretos, não responder. Falaram sobre outras coisas, deram desculpas, tentando desviar do assunto, o que nos revelou de forma explícita suas relações com as religiões afro-brasileiras e o significado destas pra eles. A não-resposta, contrariando os entrevistados, configurou-se como um dado importante, como propriamente uma resposta a questão realizada. Por trás das saídas elegantes pautadas no desconhecimento da temática, havia o problema do preconceito religioso. Pré-conceitos explícitos nas duas falas a seguir. A primeira na de José Mauro Diniz, que agora evangélico, passou a desconhecer e conseqüentemente a negar sua antiga relação com as tradições afroreligiosas, em 11 de dezembro de 2011 ele disse:



Eu na realidade não entendo muito bem, eu não entendo muito bem dessas religiões, porque eu nunca militei dentro dessas religiões, eu freqüentava a igreja católica, depois da igreja católica eu freqüentei macumba, e depois freqüentei umbanda, candomblé, essas coisas todas, mas eu nunca fui assim uma pessoa que pesquisasse, que soubesse, eu não sei quase nada na verdade, e agora muito menos porque eu sou evangélico, entendeu? E agora muito menos porque eu sou evangélico, e por isso eu vou ficar te devendo.

Em seguida, no dia 17 de março, o compositor iguaçuano Enedir Vieira Dantas, conhecido artisticamente como Pinga, sob a desculpa de não ter preconceitos arrematou um “E cada um com seu cada um, contanto que não faça mal a ninguém”, vejamos em contexto:

Pra mim... Olha só, eu não tenho preconceito de nada, pra mim as religiões, cada com seu cada um, eu acho que basta você acreditar no seu deus que pra mim você está certo... Eu sou católico, entendeu? E cada um com seu cada um, contanto que não faça mal a ninguém.

## 10. Construindo as Unidades de Sentido:

Ilu Ayê, Ilu Ayê, Odara/ Negro cantava na nação nagô/ Depois chorou lamento de senzala/ Tão longe estava de sua Ilu Ayê/ Tempo passou ô ô/ E no terreirão da casa grande/ Negro diz tudo que pode dizer// É samba, é batuque é reza/ É dança é ladainha/ Negro joga capoeira/ E faz louvação à rainha// Hoje/ Negro é terra, negro é vida/ Na mutação do tempo/ Desfilando na avenida/ Negro é sensacional/ É toda festa de um povo/ E dono do carnaval/ Ilu Ayê. (*Ilu Ayê (Terra da Vida)* de Cabana e Norival Reis, samba de enredo da GRES Portela em 1971).

Na canção acima, samba de enredo da agremiação carnavalesca Portela, fica clara a percepção do tempo e as transformações sócio-históricas ocorrida com a população negra em seu trajeto entre as danças tribais do continente africano até a chegada deste à sua folia brincante do carnaval carioca. A letra traz a tona toda uma percepção que essa população tem de si própria no tempo, sua ligação com o samba, não apenas com as agremiações carnavalescas passam pela noção de reconhecimento e pertencimento, e de profundo orgulho étnico e cultural do passado. “Na mutação do tempo” o negro sofreu, mas venceu, e depois de todo o sofrimento transbordado em lágrimas na senzala há a metamorfose em samba, batuque, reza, festa e ladainha, assim, tudo junto num caldeirão de significados. Todas essas manifestações culturais congregam em sua formação a mesma trajetória histórica apoiada numa memória coletiva construída que ressalta a vida na África de forma utópica, o

sofrimento no processo de escravidão, e a virada no jogo construída a partir das festas e batuques, que viram símbolos de orgulho e poder.

Esse grupo tem acesso seja através dos livros, das histórias contadas, ou dos enredos de carnaval a uma produção historiográfica, que é lida e significada através de uma construção de memória coletiva que ressalta as suas afinidades étnicas e culturais, incluindo aí sua relação com as demais manifestações negras para além do samba. Este acervo histórico acessado de maneira coletiva só se constitui como memória se for de encontro e acordo com uma memória individual existente baseada em suas experiências de formação sócio-histórica, se essa memória individual, assim como nos diz Pollak (1989) não estiver de acordo com a memória oficial que se almeja construir ela é marginalizada, esquecida. A memória oficial do grupo é forjada segundo a valorização de sua etnia e de seu histórico de sofrimento, luta e reconhecimento através de seus festejos. E a festa carnavalesca é o ápice da comemoração de vitória desta memória construída.

Durante a festa carnavalesca, as populações ligadas ao samba têm que mais uma vez provar sua capacidade inventiva e guerreira, para transformar o sofrimento diário de populações marginalizadas socialmente, culturalmente, politicamente, economicamente e geograficamente, como as que residem nas comunidades de onde provêm as agremiações – Nilópolis, Madureira e Oswaldo Cruz, Duque de Caxias, Belford Roxo, São Gonçalo, Padre Miguel e Vila Vintém, Ramos, e os morros da Mangueira, Dona Marta, Formiga, Borel, Salgueiro, apenas para citar algumas localidades – em espetáculo, assim como nas práticas afro-religiosas. As festas de iniciação sacerdotal também são dotadas do mesmo sentido: Onde a maioria dos frequentadores é de etnia negra ou mestiça, sendo estes indivíduos muitas das vezes desprovidos de grandes recursos econômicos, porém abandonam por um mês seus empregos para se dedicar ao recolhimento ritual passando por sérias provas espirituais, para que no dia de sua iniciação seja realizada uma grande cerimônia acompanhada por uma dispendiosa festa. Os processos e valores envolvidos na organização de uma festa no candomblé são os mesmos que cercam a preparação das escolas de samba, onde os componentes com a mesma realidade social se dedicam aos exaustivos e longos ensaios, encaram mutirões, compram fantasias, para que a festa seja realizada com todo o luxo que aqueles indivíduos sozinhos não possuem durante todo o ano.

Estaremos observando a partir de agora o elenco de zonas de inteligibilidade construídas a partir da expressão da subjetividade sócio-histórica dos sambistas entrevistados,

que fora reunida e organizada previamente em configurações da subjetividade. Chamaremos essas zonas de *Unidades de Sentido*, e através da construção destas ressaltaremos as percepções que estes indivíduos possuem das práticas religiosas afro-brasileiras, e como estas interferem na sua prática cotidiana como membro do grupo dos sambistas. Vale ressaltar que as Unidades também foram construídas em atividades de análise baseadas no rigor metodológico anteriormente sugerido, com a participação ativa não apenas do pesquisador e de seu orientador, como dos demais integrantes do grupo de pesquisa que muito auxiliaram nessa tarefa.

Foram construídas ao todo seis Unidades de Sentido que versam sobre os vários caminhos escolhidos pelos sambistas para as respostas dadas. Unidades que dão conta de organizar didaticamente o caos da complexidade destes relatos, que sendo múltiplos, sobre vários assuntos e temáticas, possuem determinadas convergências que dizem sobre a constituição sócio-histórica do grupo.

### **I. A sabedoria do ancestral divinizado presente na sua vivência afro-religiosa:**

A divindade tribal africana não foi esquecida, ela pode ter sido significada, colocada sob outra imagem, rerepresentada, mas não esquecida. O sentido religioso encontra-se presente na fala dos sambistas de maneira a ressaltar a valorização do ancestral negro presente nos enredos míticos da construção da civilização humana e na construção da identidade afro-religiosa no Brasil, e por isso mesmo, em todas as manifestações culturais e étnicas dos negros percebe-se a presença do ancestral divinizado nas formas: clássica, como uma entidade padrão dos cultos afro-brasileiros; ou na forma do africano organizado em uma convivência tribal africana imaginada, na do escravo preto sequestrado de seu espaço e que em novo mundo perpetua seus conhecimentos, na de líder religioso responsável por lutar pelas manifestações culturais e artísticas da comunidade negra, e na de membro da família, responsável pela sua criação, formação e por isso mesmo incursão no mundo das relações culturais dos negros. Essa unidade pode ser verificada nas cinco configurações tratadas:

- a) A Religião como uma herança do processo de escravidão no Brasil;
- b) O Saber do ancestral divinizado e sua influência na sua prática cotidiana;
- c) A Religião como fonte de onde surgiram todas as outras coisas no mundo;

- d) Memórias sobre a família e suas influências na vida no mundo do samba;
- e) O surgimento das tradições religiosas afro-brasileiras no Rio de Janeiro.

O africano ancestral, primeiro homem a habitar o planeta, também constitui os primeiros traços civilizatórios, dotado de cultura constrói uma série de expressões religiosas que dão conta da explicação do mundo e de todas as coisas e por isso mesmo este deve ser valorizado não apenas pelos negros, mas por toda a humanidade. Essas expressões religiosas criadas por esses ancestrais da humanidade são trazidas para o contexto cristão da colonização brasileira pelos ancestrais escravizados, e por isso mesmo, estes ancestrais do povo negro brasileiro tiveram que lutar para manter suas manifestações culturais de todo tipo e transmiti-la a contemporaneidade.

Outro aspecto importante desta unidade fora a retomada da memória coletiva de que as Tias Baianas construíram um espaço religioso no Rio de Janeiro que possibilitou o nascimento do samba, o que representava enorme luta contra as autoridades da época. Para os sambistas as tias quituteiras são vistas como figuras míticas de perseverança e fé, mães de santo e do samba, importantes para a afirmação do grupo no espaço. Essa memória construída apesar de vitimar toda a contribuição oferecida pelos bantos na tradição religiosa e musical fluminense e do sudeste oferece ao grupo dos sambistas representações muito claras da participação do negro na cultura da sociedade como um todo.

Outra noção de ancestralidade religiosa trazida à tona nos relatos foi a da participação familiar na inserção destes sambistas no campo afro-religioso. Uma significativa parcela destes entrevistados esclareceu-nos que possuem ou já possuíram algum contato com a raiz afro-religiosa, com suas festas e seus mitos. Através de influências familiares também pode ser observada a relação entre a vida no samba e as práticas religiosas afro-brasileiras. O familiar por inserir, no contexto das relações e práticas culturais dos negros, na vida em cotidiano, possibilita a perpetuação dos saberes ancestrais, e com isso passam a fazer parte do elenco destes.

A valorização destas imagens míticas do ancestral, civilizador e guerreiro. acontece no momento em que estes são retratados e reconhecidos como agentes importantes para as manifestações culturais negras. Eles são sacralizados e tidos como presentes nestas manifestações culturais, religiosas ou não, podendo ser “sentidos” como energia. Ao tocar o tambor, o sambista relembra emocionado, estes ancestrais tão caros a sua existência cultural

atual, dando um sentido religioso a expressão secular do samba e as demais manifestações de raiz africana aqui estabelecidas.

## **II. O Samba como manifestação originada e alinhada às práticas afro-religiosas:**

Segundo nossos entrevistados o samba e as religiões afro-brasileiras descendem ambos de uma tradição cultural ligada à imagem do negro e da África. E a partir da inserção nessa linhagem negro-africana, as duas tradições musicais e festivas compartilhariam os mesmos símbolos e espaços, configurariam ambas espaços de solidariedade, chegando a serem confundidas ou interpretadas como uma única coisa. Nesta unidade encontramos reunidas as configurações organizadas entre as letras ‘f’ e ‘h’:

- f) O samba originado a partir das manifestações religiosas africanas;
- g) A total afinidade do samba com as religiões de matriz afro-brasileiras;
- h) Samba e religiões afro-brasileiras são sinônimos.

A descendência cultural destas manifestações é a chave para entender essa unidade. Os sujeitos imersos no grupo dos sambistas observam e reconhecem diversos símbolos e representações das religiões afro-brasileiras em seu espaço de sociabilidade. A primeira conclusão que possuem é que ambas as tradições possuem a mesma ascendência vinculada à cultura africana e afro-brasileira, porém a tradição religiosa possui posição central na manutenção destas práticas e representações culturais marginalizadas, o que possibilitou a reunião e a segurança dos negros nesse espaço, gerando assim inúmeras outras manifestações que transbordam o sentido religioso para ocupar outros significados de cunho secular.

A vida no terreiro é vista como agente possibilitador do alvorecer de novas concepções de entretenimento e lazer, onde as práticas de samba estão inclusas junto com outro tanto de atividades artísticas ou que exigem da criatividade das comunidades religiosas. Desta forma, hora os entrevistados percebem uma confusão de símbolos comuns aos dois espaços, hora delegam o mesmo significado a signos exclusivos de um ou outro espaço. Isso possibilita que haja a compreensão de energia ou axé, um conceito religioso, durante as práticas de samba, o que os leva a crer, algumas vezes, que samba e religiões afro-brasileiras não são tradições meramente alinhadas e compartilhadas pelos mesmos sujeitos, mas como um mesmo espaço de manifestação da cultura negra e transmissão e recepção de axé.

### **III. O trajeto percorrido pelo negro entre o cerceamento de sua cultura e a apoteose de suas colaborações para a transformação social:**

Religiões afro-brasileiras e o samba ao dividirem os mesmos símbolos, dividem também o mesmo local no imaginário de grupos sociais na história de nosso país. A violência sofrida pelos negros em todas as formas, físicas, psíquicas, simbólicas, extrapolam o campo econômico e étnico ao alcançarem as manifestações de sua cultura. O cerceamento às práticas religiosas e do samba foram observada nas configurações, da mesma forma que essas manifestações vilipendiadas, em contraponto, traziam conforto a estes ancestrais destituídos e as festas além de promoverem a integração e a formação identitária do grupo promoviam a vitrine necessária para a realização de transformações sociais importantíssimas para a nossa sociedade. Nesta unidade de sentido, agrupam-se cinco configurações, elencadas nesta pesquisas entre as letras “i” e “m”:

- i) Violência contra o negro e cerceamento de sua prática religiosa;
- j) Violência contra o negro e cerceamento da prática do samba;
- k) Manutenção das tradições culturais afro-brasileiras como recurso minimizador do sofrimento psíquico;
- l) O lugar da festa nas práticas religiosas afro-originadas;
- m) O Samba como transformador do imaginário social.

Os entrevistados trazem à vista a relação entre festa e música presente nas tradições religiosas dos negros no Brasil. Já fora muito discutido antes estas características comuns a todas essas manifestações religiosas: a presença litúrgica de música e festejo. Essas características são nos apresentadas aqui como meios de minimização do sofrimento psíquico num contexto de dor e injustiças. A hecatombe sucedida com a população africana traficada às Américas, na vista dos sambistas, fora minimizada pela tentativa de manutenção das práticas culturais africanas nesse lado de cá do atlântico, que os remetia a um passado feliz e os confortava, os localizava como seres humanos.

A violência estendeu-se a estas manifestações, e tantas outras vistas negativamente no imaginário das pessoas que não compartilhavam dos mesmos símbolos que as populações afro-descendentes e afro-religiosamente vinculadas. As festas e batuques coibidos, com o objetivo de evitar a aglomeração indesejada, e os movimentos lascivos e

batuques bárbaros que feriam a moralidade de alguns, se tornariam depois de algum tempo, espaço para divulgação das produções artísticas dos sambistas. Suas canções partiram das batidas de palmas e tambores, e através das reuniões festivas, no Divino, na Penha, na casa da Tia Ciata, ou em tantos outros espaços, para operar a transformação social.

Com o tempo, os brancos também entrariam nas rodas formadas pelos sambistas, e começariam a partilhar os símbolos herdados das tradições negro-religiosas. Ao mesmo tempo em que os brancos passam a gostar e aderir às coisas dos negros evidenciam-se as barreiras impostas a essa cultura. Os terreiros e rodas de samba, hoje terrenos etnicamente miscigenados, ameaçam alguns ramos da tradição construída por esses sambistas. Da mesma forma em que os ideais de miscigenação foram necessários para a valorização do negro na sociedade pós-abolição, assim acontece com todas as suas manifestações culturais. Os sambistas tradicionais a muito reclamam do afastamento do samba do que eles chamam de “raiz” para manter-se dentro do mercado fonográfico. Será que os sambistas de outrem não operaram a mesma trajetória, abandonando as palavras em banto ou nagô, muito presentes ainda em artistas como Donga ou João da Bahiana, para terem seu espaço no mercado da mídia?

No jogo dos embates culturais, tanto as religiões afro-brasileiras, quanto o samba e a violência étnica contra o negro estão em profunda metamorfose. Neste processo as duas primeiras estiveram na linha de frente na luta contra a violência infringida ao negro.

#### **IV. Multiplicidade de interferências da religiosidade na construção subjetiva pessoal e social do sambista:**

Os sambistas em relatos, demonstraram que são constantemente atravessados pelo sentido religioso, seja ele afro-brasileiro ou não. Cabe-nos pensar o quanto essa interferência age objetivamente em suas práticas cotidianas, para isto congregamos nessa unidade duas configurações que expressam esse envolvimento religioso do sambista e as conseqüências no seu fazer diário, sendo elas a “n” e a “o”.

n) A questão religiosa na vida do sambista;

o) A interferência religiosa no desenvolvimento do sambista.

O sambista religioso surge aqui como uma possibilidade. Agnóstico, ou “religioso envergonhado” como nos mencionou o entrevistado Celsinho de Andrade, católico,

pentecostal, espírita ou macumbeiro, dentro todas estas denominações nos chamou atenção as passagens em alguns relatos sobre o samba como religião. A imersão do indivíduo na convivência do grupo ao qual faz parte, e sua paixão por sua expressão artística os faz crer que o cenário secular transfigura-se em espaço sagrado. Sua atividade e profissão são vistos como dinâmicas que guiam sua conduta e suas formas de enxergar o mundo.

Para aqueles que seguem expressões religiosas institucionalizadas, é importante levar o samba para o seu espaço religioso e vice versa. É possível utilizar o samba como forma de alcançar a divindade afro-brasileira, inserindo nos toques e canções referências a estes ancestrais. No contexto afro-religioso é possível pedir pelo seu canto, pelo seu fazer como artista e sambista, para além sempre será possível levar o seu samba pra mãe de santo rezar.

#### **V. Religiosidade afro-brasileira e aparato cultural:**

As religiões afro-brasileiras como celeiro cultural, domínio onde estão distribuídos códigos e símbolos identitários que podem ser usados como recurso em vários outros segmentos do cotidiano deste grupo. O candomblé e demais manifestações religiosas com essa raiz funcionam como um espaço inspirador, que interfere nas práticas sociais dos seus fieis, incentivando a promoção das artes, da música orquestrada pela percussão, da defesa e proteção aos ecossistemas naturais. Agregamos nessa unidade de sentido quatro configurações de subjetividade construídas a partir das informações passadas, são elas as que seguem de “p” a “s”:

- p) Religiões afro-brasileiras e aparato cultural voltado às artes;
- q) A contribuição do uso de instrumentos de percussão no samba;
- r) As religiões afro-brasileiras como formadoras de músicos;
- s) As religiões afro-brasileiras e sua cultura de proteção à natureza.

Neste âmbito, as religiões com origem nas raízes culturais africanas possibilitaram a ascensão de diversos movimentos estéticos que congregam múltiplos sentidos, o gestual, o musical e o visual. Da estética tribal presente na organização de seus símbolos à suas influências na arte moderna e contemporânea, muitos foram os artistas que despontaram do mundo afro-religioso no campo das artes plásticas, da literatura, da dança e da música. Com certa compreensão, os sambistas ressaltaram as influências sentidas, sobretudo, nas



manifestações culturais populares que congregam dança, canto e toque, são elas o jongo, o maracatu, a capoeira, o samba.

Movimentos culturais imersos diretamente nos símbolos ostentados pelas religiões afro-brasileiras, e onde a música ocupa lugar privilegiado, assim nos lembram dos instrumentos musicais, dos atabaques e agogôs que abrem as sessões litúrgicas e que mais tarde estarão dando o tom a essas manifestações artísticas nos palcos e praças do mundo secular. Com os instrumentos, formam-se músicos, profissionais preparados à cena das artes e do espetáculo, possivelmente para o samba.

Uma última questão que surge nessa unidade é a referência a defesa dos ecossistemas em seu estado de natureza. As populações afro-religiosas são completamente zelosas com os espaços naturais tidos como sagrados, por isso a preservação do meio ambiente por seus seguidores, pode ser enxergado como fruto do aparato cultural construído dentro da experiência religiosa.

## **VI. A contemporaneidade e a quebra da tradição construída – o samba se afasta do terreiro:**

Esta unidade diz respeito a apenas duas configurações, sendo as duas últimas a serem elencadas aqui:

- t) Descarte da cultura afro-religiosa no samba.
- u) A fuga do tema proposto para a conversa.

E versa sobre os novos caminhos adotados pela vivência do samba que não está mais umbilicalmente dependente das religiões afro-brasileiras. O samba neste caso já está em outro patamar na sociedade do espetáculo, e os sambistas já perceberam isso. Ser sambista no mundo atual não depende da compreensão dos símbolos existentes no meio afro-religioso. Não existe nem a necessidade, muito menos a obrigação, de se ter uma religião, muito menos afro-brasileira, destarte, para fazer samba, e sucesso com sua música, não é necessário em momento algum manter qualquer tipo de vínculo com qualquer outra representação étnica dos negros, ou evocar temas e formas tradicionais em sua produção.

O samba não necessita mais da proteção e organização da Tia Ciata, hoje as cartas postas à mesa são outras. As religiões dependem muito mais do apoio do samba para estarem visíveis no cenário cultural e artístico contemporâneo. E suas influências sobre o

desenvolvimento do sambista e seus referenciais estão rareando, perdendo espaço. Aos poucos, como já tratado antes, o samba distancia-se da raiz, e com isso também se distancia da África, da Bahia, dos escravos, da Praça 11, das Tias Baianas, indo de encontro a uma cultura pop do século XXI antes não presente como personagem. Nesta unidade, religiosidade afro-brasileira e as práticas do samba se desligam.

### **11. Considerações Finais – Os Sambistas Tomam Conta do Pedaco:**

(Irmãos, Axé!)/ Hoje é manhã de carnaval (ao esplendor)/ As escolas vão desfilar (garbosamente)/ Aquela gente de cor com a imponência de um rei, vai pisar na passarela (salve a Portela)/ Vamos esquecer os desenganos (que passamos)/ Viver a alegria que sonhamos (durante o ano)/ Damos o nosso coração, alegria e amor a todos sem distinção de cor/ Mas depois da ilusão, coitado/ Negro volta ao humilde barracão/ Negro acorda é hora de acordar/ Não negue a raça/ Torne toda manhã dia de graça/ Negro não se humilhe nem humilhe a ninguém/ Todas as raças já foram escravas também/ E deixa de ser rei só na folia e faça da sua Maria uma rainha todos os dias/ E cante o samba na universidade/ E verás que seu filho será príncipe de verdade/ Aí então jamais tu voltarás ao barracão. (*Dia de Graça* de Candeia).

Essa pesquisa foi emergiu a partir do desconforto sentido pelo pesquisador que em sua trajetória, em sua formação como sujeito, observou e aprendeu em suas práticas cotidianas o que devia ou podia ser dito, e o que era tabu, o que não era passível de debate ou discussão. O samba estava no campo dos assuntos plausíveis de serem levantados e tratado em conversas, o mesmo não ocorria com as tradições religiosas afro-brasileiras. A pesquisa foi o espaço encontrado onde poderíamos conversar sobre esse tema, trazer em debate, a representação subjetiva dessa prática cultural, que é marginaliza em outros círculos que não a roda de samba. Esse diálogo foi proposto aos sambistas, afinal, foram eles os buscaram transformar o campo religioso em temática para as suas canções, e por isso, reconhecer as contribuições presentes no campo da história, da estética e da cultura dessas matrizes de vivência religiosa e social, causando uma mudança de territórios e com isso a mudança de um imaginário.

As religiões afro-brasileiras, o candomblé e a umbanda principalmente, transformados em celeiros de manifestações culturais e artísticas dos negros, possibilitaram o húmus necessário para o desenvolvimento destes no contexto do espetáculo e da produção de arte. E com isso, elas próprias – as religiões – ocuparam novos territórios e novas formas de

linguagem, alcançaram não apenas as rádios e os discos, mas as galerias de arte, os museus, os palcos, as telas, as páginas da literatura e dos trabalhos acadêmicos. Seus símbolos encontram-se espalhados por diversos espaços onde não apenas o afro-religioso, ou o negro, estão estabelecidos, mas indivíduos de várias expressões religiosas ou etnias.

Essa pesquisa buscou, sobretudo, compreender a posição dessa religiosidade afro-baseada na percepção do sambista. Ele, que nascido de um espaço referencial da cultura negra, a levou, como expressão de seu cotidiano e vivência, para a sua manifestação artística aclamada ao status de símbolo nacional, nunca havia sido interpelado sobre sua vivência religiosa de forma sistêmica, científica. Entender o que significa, o que representa essas tradições religiosas para esse sujeito, mostrou-se ser o objetivo deste trabalho, que situou-se no âmbito das pesquisas iluminadas pelo paradigma da complexidade.

A subjetividade como um espaço possível da análise complexa, amparada pela metodologia sugerida, mostrou-se capaz de responder a questionamentos, criando outras perguntas, razões do existir científico. Consideramos a formação do indivíduo, nesse caso sambista, de forma complexa, onde este está inserido em vários campos de diálogo intra e inter-pessoal com a história, a memória, o imaginário, as representações criadas de mundo, enfim, a cultura. E que em sua construção subjetiva encontram-se esses aspectos constituintes dispostos de forma desorganizada e caótica, cabe a nós, pesquisadores, organizarmos as informações colhidas através das informais conversas.

Este indivíduo que pensa e age a partir de seu lugar no tempo, na classe, e dos dados culturais a que teve acesso, constituiu-se como tal a partir de todas essas interferências que coexistem nele. A partir dessa afirmação, sobre a constituição do homem como um ser complexo, nos cabe pensar qual a posição ocupada pelo viés religioso, pensando este como uma esfera da sua vida privada, ou seja, da sua fé como crente em algo e o que isso lhe proporciona como sujeito, e de sua vida pública, marcando sua identidade e sua leitura do espaço em que vive. Essa posição ocupada pela religiosidade está presa, e interfere, nas transformações históricas do indivíduo e do grupo ao qual faz parte. E por isso buscamos o grupo – dos sambistas – e ressaltamos as individualidades presentes.

Ao serem questionados sobre a visão que eles possuíam sobre práticas religiosas em seu local de expressão artística, os sambistas, operavam, muitas das vezes, a ligação entre esse espaço do sagrado com o espaço do profano em que estavam presentes, por entenderem as duas formas como manifestações da cultura negra, originadas do mesmo local (na África, e

depois na Bahia); pelos mesmos agentes (os ancestrais divinizados ou não); vítimas da mesma violência colocada a todos os africanos, seus descendentes e sua cultura; espaços, da mesma forma, de promoção da saúde psíquica desses e da transformação social como um todo; e a religiosidade ocupando um papel fundamental como promotora da arte da música.

Quando questionados sobre o significado das religiões afro-brasileiras, os sambistas em sua maioria responderam que aquilo eles conheciam bem, talvez não soubessem expressar em palavras, mas eles conheciam. Através de sua vivência familiar, afro-religiosa, como sambista, como artista, como folião, e como negro, eles sabiam o que aquela prática representava. Para alguns era sua religião, seu guia a orientar suas ações; para outros, a percepção sobre a religiosidade afro-brasileira estava vinculada a vivência em família; ainda haviam aqueles que vivenciaram seu contato com essas manifestações religiosas nas rodas de samba; outros só mantiveram este contato como artistas e profissionais do samba; os que conheceram através do mundo do espetáculo criado nas escolas de samba; existem ainda, aqueles que entendem essas religiões a partir do viés da cultura e da identidade negra; e há aquele, por último, que não possui uma visão sobre essas religiões, ou prefere não tratar sobre isso, torna o assunto novamente tabu.

A pesquisa, podemos dizer assim, não tratou sobre os sambistas, sendo sim construída em diálogo com eles. Eles tomaram conta do pedaço a partir do momento em que tomaram a palavra e expressaram ao seu modo e a partir de sua lógica própria de pensamento, ou seja, sua subjetividade, o que pra eles representavam as religiões afro-brasileiras. Utilizando de alegorias ou discursos instituídos, evocando uma memória coletiva ou individual, expressando sua fé e crença, mostraram sua percepção sobre essas religiões que eles ajudaram a conduzir ao espaço da mídia, em nosso caso, às mídias de som, nas ondas de rádio e nas gravações.

A música que no espaço religioso conduz o axé e traz o ancestral à festa terrena, torna-se também veículo de uma cultura, espaço de promoção de igualdade racial e social, local de enfrentamento de preconceitos, de elevação do status do negro, e do reconhecimento de sua cultura e de sua história. A música torna-se o meio pelo qual eles constroem sua memória coletiva, transformam o imaginário da sociedade, promovem a ascensão social do grupo. A música, como expressão artística, representa trabalho e reconhecimento, e mais que dinheiro na carteira, a música torna-se um elemento de esperanças do grupo, um espaço de ação efetivo, um local de transformação, de comunicação, de virada de jogo, de História.

Resta-nos a saudação aos tambores e aos ancestrais de nosso passado: *Laroyê!*<sup>29</sup>

## 12. Referências Bibliográficas:

ABREU, Martha. *O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920)*. IN: TOPOI. Volume 11, número 20. Acessado no site: [http://www.revistatopoi.org/numeros\\_anteriores/topoi20.htm](http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi20.htm), em novembro de 2011. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

ABREU, Martha. Cultura Popular – Um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha & SOIHET, Rachel (Orgs.). *Ensino de história – Conceitos, temáticas e metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. pp. 83-102.

AMARAL, Rita. *Xirê! O modo de crer e de viver no candomblé*. Rio de Janeiro: Pallas; São Paulo: EDUC, 2005.

AMARAL, Rita & SILVA, Vagner Gonçalves da. Foi conta para todo canto – As Religiões Afrobrasileiras nas Letras do Repertório Musical Popular Brasileiro. *Afro-Ásia*, vol. 34. Salvador, UFBA, 2006, p.189-235.

AMARAL, Rita & SILVA, Vagner Gonçalves da. *Cantar Para Subir – Um Estudo Antropológico Sobre a Musicalidade Ritual no Candomblé de São Paulo*. Fora lido no banco de artigos do Núcleo de Antropologia Urbana da USP “NAU”, link <http://www.n-a-u.org/Amaral&Silva1.html>, em março de 2012; publicado inicialmente na Revista Religião e Sociedade, Rio de Janeiro, ISER, 1992.

AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba enredo*. Rio de Janeiro, editora fundação Getúlio Vargas, 1ª edição, 1998.

AUGRAS, Monique. *O duplo e a metamorfose – A identidade mística em comunidades Nagô*. Petrópolis: Vozes, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento. O contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BAKKE, Rachel R. B. *Tem Orixá no samba: Clara Nunes e a presença do Candomblé e da Umbanda na Música Popular Brasileira*. Religião e Sociedade, vol. 27, nº 2, Rio de Janeiro, ISER, 2007, p. 85-113.

BARROS, José D’Assunção. *O campo da história – especialidades e abordagens*. Petrópolis: Vozes, 2010.

---

<sup>29</sup> Saudação a Exu na tradição religiosa Nagô presente no Brasil.

BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BESSA, Virgínia de Almeida. Imagens da escuta: traduções sonoras de Pixinguinha. In: SALIBA, Elias Thomé & MORAES, José Geraldo Vinci de (Orgs.). *História e Música no Brasil*. São Paulo, Alameda, 2010, p. 163 -216.

CHARTIER, Roger. *História cultural – entre práticas e representações*. Algés: Difel, 2002.

CARYBÉ. *A iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*. São Paulo: Raízes, 1980.

CONDURU, Roberto. *Arte afrobrasileira*. Belo Horizonte: C/Arte. 2007.

COSTA E SILVA, Alberto. Introdução. In: FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Raízes Africanas*, número 6. Rio de Janeiro: Sabin, 2009.

DA BAIANA, João. *Depoimentos para posteridade*. Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 1966. Entrevista concedida à Hermínio Bello de Carvalho; e Aloysio de Alencar Pinto.

DONGA. *Depoimentos para posteridade*. Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 1969. Entrevista concedida à Ricardo Cravo Alvim; Ilmar de Carvalho; J. Efege; Mozart de Araújo; Aloysio de Alencar Pinto; e Braga Filho.

FILÉ, Valter. O que espanta miséria é festa – puxando conversa: narrativas e memórias nas redes educativas do samba. Rio de Janeiro: *Tese Doutorado*. UERJ, 2006.

FILÉ, J. Valter. *A vida não é só isso que se vê – imagens, mídias, memórias e patrimônio cultural*. In: Cultura e Formação. Nova Iguaçu: UFRRJ, 2009.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed. São Paulo: Global, 2006.

GARDEL, André, O poeta e o sambista - O Brasil profundo de Sinhô e Manuel Bandeira. In: FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Festas e batuques no Brasil*, n. 2. Rio de Janeiro: Sabin, 2009.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro, modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: UCAM/Editora 34, 2001.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os Vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro friulano perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIMA, Luís Felipe de. *Oxum: a mãe da água doce*. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

LODY, Raul. *Candomblé. Religião e resistência cultural*. São Paulo: Ed. Ática, 1987.

LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chula, e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

MAGGIE, Yvonne. *Medo do feitiço: relações entre magia e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

MELO GOMES, Tiago de. Para além da casa da tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930. IN: *Afro-Ásia* 29/30. Salvador: UFBA, 2003.

MELO GOMES, Tiago de. *Afro-Brasileiros e a construção da ideia de democracia racial nos anos 1920*. In: LINHAS. Volume 8, número 1. Acessado no site: <http://revistas.udesc.br/index.php/linhas/issue/view/160>, em novembro de 2011. Florianópolis: UDESC, 2007.

MONTEIRO, Maurício. Aspectos da Música no Brasil na primeira metade do século XIX. In: SALIBA, Elias Thomé; VINCI DE MORAES, José Geraldo (Orgs.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

MORIN, Edgar. *A Religação dos Saberes – Os desafios do século XXI*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

MOURA, Roberto M. *No Princípio, era a Roda: Um Estudo sobre Samba, Partido-Alto e outros Pagodes*. Rio de Janeiro, Rocco, 2004.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

NINA RODRIGUES, Raimundo. *O animismo fetichista dos negros bahianos*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1935.

NINA RODRIGUES, Raimundo. *Mestiçagem, desgenerescência e crime*. Traduzido por Mariza Corrêa, e disponível para acesso em novembro de 2011: <http://www.pagu.unicamp.br/sites/www.pagu.unicamp.br/files/Mestiçagem.pdf>.

PIMENTA VELLOSO, Mônica. As tias baianas tomam conta do pedaço – espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, volume 3, número 6: 1990.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.2, n. 3, 1989. <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/43.pdf>

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRUDENTE, Celso. *Arte negra: alguns pontos reflexivos para a compreensão da cultura afro-brasileira: artes plásticas, música, cinema e teatro*. Rio de Janeiro: CEAP, 2007.

REY, Fernando González. *Pesquisa qualitativa e subjetividade – os processos de construção da informação*. São Paulo: Cengage Learning, 2005.

SILVEIRA, Renato da. Do calundu ao candomblé. In: FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Raízes africanas*. Rio de Janeiro: Sabin, 2009.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988.

THEODORO, Helena. *Cultura afro-Brasileira*. Rio de Janeiro: CEAP, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil – cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Editora 34, 2008

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América – a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1993;

VARGENS, João Baptista M. *Candeia: luz da Inspiração*. Rio de Janeiro: Almadena, 2008.

VIANNA DANTAS, Carolina. O Brasil café com leite: debates intelectuais sobre mestiçagem e preconceito de cor na primeira república. In: *Revista Tempo*, Niterói: UFF, 2009. Acessada no site <http://www.historia.uff.br/tempo/site/?cat=54>, em Novembro de 2011.

VYGOTSKY, Lev S. *A formação social da mente: os processos psicológicos superiores*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

VYGOTSKY, Lev S. *Teoria e método*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VIRGINIA DE ALMEIDA, Tereza. No balanço do lundu: os jogos de sedução entre os escravos e suas sinhazinhas. In: FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Festas e batuques no Brasil*. n. 2. Rio de Janeiro: Sabin, 2009.



### **13. Apêndices:**

Todas as entrevistas coletadas foram autorizadas por escrito pelos sambistas. Essas autorizações encontram-se em posse do pesquisador, estando aberta à consulta.

#### **1ª Rodada de Conversas:**

Conversas realizadas no dia 05 de fevereiro de 2011, na Roda de Samba Cultural Buraco do Galo, localizada em Oswaldo Cruz. Primeira experiência de campo, sem gravador e com muitas adversidades envolvendo a produção de informação, com a falta de um guia antes do espetáculo a entrevista foi realizada durante a roda de samba, a concorrência com o alto volume das caixas de som e com a própria manifestação cultural atrapalhou e muito as conversas. Mesmo com todas as dificuldades, e do uso de caneta e papel para anotar “as partes mais importantes” para o pesquisador, resolvemos trazê-las aqui para mostrar que o trabalho de campo se constrói a partir dos obstáculos impostos por este.

Pergunta Deflagradora: *Qual o significado das Religiões Afro-brasileiras pra Você?*

#### **a) Primeira conversa: Preto Maneiro:**

Religião? Eu vivo o samba. E o samba me vive.

#### **b) Segunda conversa: Nivaldo Compositor:**

São raízes no Brasil, e eu como negro descendente, tenho que respeitar isso, e tem tudo haver comigo.

#### **c) Terceira conversa: Elias José Alfredo “Sambista à Vera”:**

Se tem alguma religião que pode ser chamada de religião é o candomblé, por que é natural, ela é recriada como natureza nessa sociedade capitalista.

**d) Quarta conversa: Clebinho Oliveira:**

É muito complexo, eu não sou muito ligado, mas tenho como origem, eu fui criado no candomblé, e tem essa energia no candomblé e no samba, samba e candomblé são as mesmas coisas.

**2ª Rodada de Conversas:**

Conversas com os sambistas da Velha Guarda Show da Portela, realizadas no dia 11 de Dezembro de 2011, no restaurante Zozô na área nobre da cidade do Rio de Janeiro, aos pés da Urca. A feijoada oferecido pelo cheff perdeu o espaço para os baluartes. As entrevistas foram realizadas tranquilamente no camarim, horas antes do espetáculo, com o auxílio do gravador.

**a) Primeira conversa: David de Araújo (David do Pandeiro):**

*- Qual o significado das Religiões Afro-brasileiras pra Você?*

- Bom, a religião afrobrasileira é... São heranças dos escravos né? Porque os escravos quando vieram já trouxeram sua religião de lá, eles acreditavam em divindades do mar, de pedreiras e pedras, como Iemanjá, Xangô, Oxalá, etc e etc. Mas sobre a ligação com samba, bom, em 1763, quando a capital do Brasil colônia mudou da Bahia para o Rio de Janeiro, vieram para o Rio de Janeiro tios e tias baianas, eles fixaram residência no Rio de Janeiro, e após a fixação das residências, eles então trouxeram seus costumes e hábitos da Bahia pra cá. Um dos costumes e hábitos deles era a realização das sessões de samba, naquele tempo o pessoal conhecia como danças de negros ou simplesmente candomblés, essas sessões de samba eram chamadas assim para ludibriar a boa fé dos padres, porque os padres não gostavam do candomblé, né? Dessas coisas de espiritismo.

Então, resultado, quando terminavam as sessões de samba quando terminavam as sessões de culto aos orixás, eles fechavam a cortina, iam pro terreiro de chão batido, e ali no terreiro de chão batido faziam os sambas de roda que eles trouxeram da Bahia. O tempo

passou, os tios baianos que eram babalaôs, entre parênteses ‘pais de santos’, eles foram os pioneiros realizadores dessas sessões de samba. Passado o tempo, as tias baianas festeiras também começaram a realizar sessões de samba em suas casas. E logo a seguir depois das sessões de samba elas faziam animados pirões’, animados pirões é o que eles chamam hoje de pagode, que os animados pirões eram feitos nos terreiros de chão batido no fundo de quintal das casas delas, e como eram regados a comes e bebes, os bambas daquela época deram o apelido de ‘animados pirões’, e ali iam todos os bambas cantar.

Naquele tempo não havia o termo sambista, então o que acontece, quando as tias baianas viam um cara sambando, cantando, que soubesse cantar, sambar, compor e tocar instrumento de percussão, elas diziam “aquele ali é um dos nossos, é sumidade, bamba no samba”, então esse termo ‘bamba no samba’ surgiu na época das sessões de samba, quando não tinha o nome sambista, o termo sambista. Passado o tempo, desenvolveu esse samba com a primeira favela que foi na aba do morro da providência, a primeira favela. Com mais desenvolvimento as tias baianas morando ali pela da pedra do sal, morando ali pela prainha, morando ali em santo cristo, morro da conceição aqueles lados ali, e depois Praça Onze, rua dos Cajus, dos Cajueiros, rua da Alfândega, rua Luiz de Camões, rua de Santana, todos esses lugares moravam as tias baianas, foram desenvolvendo esse samba que era odiado pela sociedade.

Foi passado o tempo e passando o tempo, veio a abolição em 1888, e nessa abolição, os tios e tias baianas, descendentes de escravos, achavam que o samba ia ter a liberdade que eles tiveram, mas não, os escravos foram libertos, mas o samba continuou cativo, só podendo ser exibido nos fundos de quintais das casas dos tios e tias baianas. Quer dizer, todas aquelas tias baianas festeiras, todas elas pertenciam a um terreiro de candomblé onde se faziam as sessões de samba. Por exemplo, tia Ciata, tia Bebiana, tia Monica, tia Veridiana e tia Perciliana, elas pertenciam ao terreiro de João Alabá, que era um pai de santo realizador de sessões de samba. Haviam três de destaque nessas sessões de samba: João Alabá, Cipriano Abedé e Assumano Mina Brasil. O Assumano Mina Brasil, ele era um camarada perigoso, porque as entidades dele eram de magia negra: desmancho e feitura de feitiço, e ele era do samba.

Bom, no caso dá... aí vem... antes de 1888, os negros e as tias baianas sofreram um pouco com o fim do entrudo, né? Que era o carnaval daquela época. Aí as tias baianas, que eram as tias baianas de terreiro, e que eram as tias baianas festeiras, elas deram uma mão

na ajuda do primeiro carnaval de rua, entendeu? E aí vem até hoje, e se eu for contar essa história não vai sobrar mais nada pra ninguém. Mas aí eu já contei um pouco do carnaval que era o entrudo naquela época, aí depois passou o primeiro carnaval de rua foi em 1859, e esse primeiro carnaval de rua foi ajudado pelas tias baianas, que ajudaram a realizar o carnaval de rua, porque no entrudo, as famílias não podiam sair na rua, porque se saísse na rua recebia talco, limão de cheiro, coisas podres, ovo podre, essas coisas do entrudo, por isso acabou, era marginalizado o entrudo, e por isso acabou, e as tias baianas deram essa mão no primeiro [interrupção] aí é isso que eu tenho a falar, porque e eu não sei de outra coisa que você vai perguntar além disso.

– Esse carnaval de 1859, ele foi realizado aonde?

– Em todas as ruas do Centro do Rio... E outro costume que as tias baianas de candomblé e de sessões de samba trouxeram, foi a realização dos tabuleiros para vender doces e alguns quitutes nas esquinas de cada rua do centro do Rio de Janeiro, mas pra fazer isso elas precisavam da permissão da chefatura de polícia, porque naquela época o rigor contra o negro, contra as tias baianas, contra o pessoal do samba, era muito forte, então pra se fazer uma festa numa casa, fazer uma sessão de samba, realizar um batizado, até um batizado ou um casamento, tinha que ter a permissão da chefatura de polícia, entendeu? Era um rigor tremendo. Eles sofreram muito mais na carne o racismo contra o samba, contra inclusive as religiões de candomblé, eu, quando garoto, ainda assisti muito e muito a polícia fechar vários terreiros, entendeu? O samba também, cheguei a assistir a pessoa não poder levar violão, não poder levar pandeiro, não poder levar nada, não poder andar com isso no meio da rua, porque a polícia chegava e prendia.

– E isso foi em que época?

– Isso desde quando começou as primeiras favelas até atual, até 1948 mais ou menos ou 50 ainda era assim. O samba só foi reconhecido como música popular brasileira depois do sucesso do ‘Pelo Telephone’, porque a primeira gravação foi em casa de tia baiana, a segunda gravação foi ‘A viola está magoada’, a primeira foi em 1911, a segunda em 1914, e a terceira que foi o maior sucesso que foi o ‘Pelo Telephone’ foi em 1917, e então de 1917 pra

cá foi que passaram a reconhecer o samba como música popular brasileira, mas até então os sambistas sofreram muito. Aqueles sambistas de antigamente, como não tinha escola de samba, não tinha rádio, não tinha nada, eles iam levar o samba deles lá na festa da penha, pra tocar lá na festa da penha, tanto no meio de ano quanto no carnaval. E ali sempre saía uma arenga assim entra Donga, entra Pixinguinha, entra Sinhô, entra Pernambuco, aquele pessoal dali, sempre havia uma arengação, mas o samba mesmo só veio ser liberto mesmo, depois de sucessos de Francisco Alves, Almirante, o poderio das escolas de Samba... hoje é água com açúcar.

– Para além dessas tias baianas, você sabe de alguma responsabilidade do povo dos cafezais do vale do Paraíba? Houve essa participação?

- Em 1870, quero dizer de 50 à 70, foi que saiu aquele pessoal lá do vale do Paraíba. Foram 400 tios e tias baianas que chegaram para o Rio de Janeiro, e foram arrumar trabalho ali no cais do porto, pra aqueles lados ali, moradia ali por perto da Saúde, pois ficava perto do trabalho deles, e naquele tempo a maioria desse pessoal que saiu do cafezal foi trabalhar no cais do porto.

[interrupção]

- Mas enquanto ao senhor, além da sua relação do samba, na sua vida, o senhor ou sua família tiveram alguma relação com o terreiro?

- Então, agora é o seguinte, o meu pai era um negro alto, e falava o guarani e falava o latim bem, meu pai. Ele era um homem místico, ele era violonista também e tocava vários instrumentos na época das sessões de samba, porque meu pai nasceu em 1856 e minha mãe nasceu em 1901. Meu pai chamava Ataulpho Octavio de Araujo, 'Atulpho' escrito diferente, com 'ph', 'Octavio' com 'c', etc. Minha mãe chamava-se Emília da Costa Souza, meu pai era violonista, minha mãe era cantora de ladainhas, de cânticos para ladainhas, então o dom musical meu e dos meus irmãos vieram dos meus pais. Então meus irmãos, um se chamava Sebastião, outro se chamava Antônio, outro José, já faleceram, dos homens só sobrou eu, tenho outras irmãs, Dalva, Dontina e Delmira. Só quem teve envolvimento com as

religiões afro foi minha irmã, a Dontina e minhas sobrinhas, elas foram de um terreiro lá de Nilópolis. E eu fui envolvido por que eu já nasci sabendo tocar pandeiro, tocar instrumento de percussão, sou compositor para o lado da música folclórica, tenho os dons que recebi. Quanto que aqui, mesmo eu sendo o primeiro passista pandeirista show de escola de samba, a primeira vez que me apresentei foi com J. B. de Carvalho, cantando macumba, porque ele cantava macumba nas rádios e fazia shows nos teatros, trabalhei muito tempo com ele, com J. B. de Carvalho, e muito tempo também com Herivelton Martins. Da velha guarda, eu fui o que trabalhei mais com vários grupos: Ary Bossa Nova e seus [a gravação impossibilita a identificação de alguns nomes] Carlos Machado, Walter Pinto, Rádio Nacional, Rádio Mayrink Veiga, Rádio tupi. E fui o primeiro passista pandeirista show de escola de samba malabarista, eu que botei o malabarismo com o pandeiro nos desfiles das escolas de samba.

- E seu Pai, ele também era baiano, ou não?

- Meu pai nasceu em uma fazenda de escravos em Mar de Espanha, de lá ele veio pra cá, porque minha avó se casou com um português que era dono de um lugar chamado Terra Nova, que virou um bairro, tornou-se um bairro. As terras lá eram o seguinte, devia ser uma fazenda, que de uma fazenda virou um bairro e as terras todas eram desse português que era casado com vovó Jerônima. Esse bairro fica ali pro lado de pilares, aqueles lados assim. E a minha descendência é de africanos, né? Africanos porque os pais de meus avós eram todos africanos daquela primeira safra, e eles não vieram para um lugar só, um foi pra Ouro Preto, outro pra Diamantina, outro pra Mar de Espanha, a família foi... porque eles vinham no navio negreiro, e ali havia uma triagem que separava os laços familiares, e aí mandava um pra cada lado, isso é história que meu pai contava pra mim.

- Quem lhe contou sobre as tias baianas?

- Meu pai tocava nas tardes e noitadas de choro na casa das tias baianas, ele tocava violão. Havia um camarada no Rio de Janeiro que foi o professor dos mestres sala, o introdutor da dança dos mestres sala nos ranchos e nas escolas de samba, chamado Hilário Ferreira Jovino, esse camarada era amigo do meu pai, era unhas e dentes, e tocava vários instrumentos de corda também. Ele que buscava meu pai pra ir tocar nas tardes e noitadas de

choro nas casas das tias baianas, porque tinha na casas das tias baianas, tinha uma sala que só tocava choro, valsa para os ilustres, os ilustres, os ricos senhores, autoridades, e etc. E lá no terreiro é que tinha o samba, que é o tal chamado pirão que eu falei pra você, animado pirão. E aí meu pai como era violonista e chorão como o Hilário Ferreira Jovino, então tocava na sala para os ricos senhores.

**b) Segunda conversa: Iranete Ferreira Barcellos (Tia Surica):**

- *Qual o significado das Religiões Afro-brasileiras pra Você?*

- Eu sou espírita. Olha, pra mim, significa muita coisa, por que eu sou espírita, não sou fervorosa, mas sou espírita, tudo que eu peço aos orixás eu sou atendida, então é uma coisa que eu respeito muito, e agradeço muito à religião.

- Na sua vida, na família, e nas rodas de samba, como foi o contato com as religiões afro-brasileiras?

- Isso tudo vem da época dos meus pais, porque minha mãe era espírita, meu pai, meus avós, fiz meu santo pequena, eu quando fiz o santo foi com sete anos, e aí fui nascida e criada na religião.

- E você vê alguma relação entre o samba e as religiões?

- É porque a religião e o samba vieram de Angola, essa coisa desse pessoal dos africanos, então eu acho que tem muita afinidade da religião com o samba.

[após o término da entrevista, tia Surica pede pra continuar, falando sobre uma tia mãe de santo, e que organizava sambas]

- Minha Tia [a gravação impossibilita a identificação do nome] dos Santos de Xangô de Ouro, onde os sambistas todos frequentavam a casa dela, então bem dizer eu fui criada nesse meio mesmo de samba e religião.

**c) Terceira conversa: Guaracy de Castro (Guaracy 7 cordas):**

*- Qual o significado das Religiões Afro-brasileiras pra Você?*

- Olha, as religiões pra mim são coisas que devem ser tratadas com respeito, porque eu venho de uma religião que a minha tia, a minha tia-avó, ela era do caxambu, e a gente criança, a gente ia lá no caxambu, não sei, mas diziam naquela época que o caxambu plantava bananeira, fazia nascer bananeira, e dava banana pra todo mundo comer. Eu sei que era uma semana, era cinco dias de festas, e a gente criança não podia ficar muito envolvido naquelas, tanto que eu fui batizado no caxambu, mas não me lembro muita coisa delas porque eu era muito pequenininho.

E depois vem surgindo outras religiões que eu tenho muito respeito, mas não procuro muito me aprofundar, entendeu? Porque eu realmente fui médium quase pronto num centro espírita de linha branca com nome de Tupiara, que era lá em Vila Isabel e depois foi lá pra [A gravação não possibilita compreender o nome]. Mas a minha família é realmente espírita, mas daquele espírita que frequenta igreja, ta entendendo? Então eu vou à igreja, vou lá na igreja, faço meus pedidos, acendo as minhas velas e tudo mais. Quer dizer, se me convidar pra ir lá numa macumba eu vou lá, falo com eles lá e tudo mais, peço proteção a eles, agora te digo, a gente não vive sem proteção ‘dele’ aí pela madrugada não. Então quer dizer, quando me chamam pra ir na igreja evangélica, eu vou na igreja evangélica também com todo respeito, entro pela porta dianteira, e saio pela porta dianteira, agora não falo mal, mesmo se eu tenho uma coisa em comum, fica guardado dentro de mim, por que eu acho que a gente não deve propagar uma religião mal ou bem. Eu sou contra a religião evangélica, não tô falando mal, por que o pessoal evangélico, não é toda igreja não, ele induz, ele quase obriga a pessoa ir dentro da igreja. Porque eu acho que deus é um só, só que eu acho que Deus aparece por diversos nomes. Se me disser assim “você já viu Deus?”, eu digo “não”, agora eu quero ver a pessoa que fale que já viu Deus, ninguém viu Deus, ninguém sabe o que é isso, então nós temos que respeitar, “a porque deus existia, que existiu”, eu não sei, só sei que quando eu nasci já falavam que deus existiu, eu sei que nunca vi. Agora, eu recebo algum favorecimento espiritual, alguma proteção espiritual eu sinto e recebo, e vou seguindo minha



vida assim, pois as vezes a gente está numa viagem, as vezes estamos em má situação, e “ah meu Deus!”, então aquilo é uma força que a gente não sabe de onde é que vem...

- E o Caxambu que o senhor falou no início, ele veio de onde?

- Olha, eu não posso te explicar porque eu era muito criança, eu não gosto de falar as coisas vendo em livro, porque tem muito escritor que escreve as coisas porque pensam, entendeu? Agora eu sei que fui batizado lá, mas também não sei como.

- Mas sobre sua família, sua tia que o senhor falou, ela é da cidade, ou ela veio de outro lugar?

- Eu não sei te dizer, sabe por que, vou explicar a você, quando eu falo tia, com todo respeito, não é uma tia de sangue, porque nós criados no morro, nós sempre respeitávamos os mais velhos, minha tia e isso, porque as pessoas mais velhas no morro ajudavam a criar as crianças, então era ‘minha tia’, ‘minha vó’, ‘minha madrinha’, então essa era uma que eu tinha uma certa consideração, e como eu considerava ela minha tia, todos os garotos daquela região eram sobrinhos dela e respeitavam. Porque lá onde eu morava tinha o ‘Seu Bento’, Seu Bento era um cara feiticeiro, ele vestia a semana toda, porque eu nasci lá na Boca do Mato, no Lins do Vasconcelos, na Serra do Preto Forro, então lá fui criado com Martinho da Vila que era meu amigo de infância, fui criado com Crioulo Doido, que hoje é Crioulo Doido. Descia ali pro Méier e encontrava o João Nogueira, ali no Imperator, encontrava o Luiz Airão, nós fomos criados ali, a Elza Soares na Água Santa, nós fomos criados por ali.

Mas tinha esse problema dos novos respeitarem os mais velhos, porque o Seu Bento, falecido Seu Bento, ele era feiticeiro, ele vestia, chegava sábado e domingo, ele tinha dois cavalos, o Canarinho e a Montanha, então ele os enfeitavam, e parecia [impossibilidade de compreensão], passava e a gente tava jogando bola, e ele cheio de pose, todo garoto tinha que tomar benção a ele, “a bença Seu Bento”, porque se não tomasse a benção a ele, acontecia qualquer coisa, uma dor de dente ou qualquer coisa, ou nosso pai batia na gente, que ele fazia queixa, então tinha que haver o respeito, então é assim, tinha aquele feiticeiro, como Seu Oswaldo também era feiticeiro. Que hoje em dia não existe, porque você sabe que, não

falando mal, mas tudo aí é comércio, tá entendendo? Antigamente, você sabe, não podíamos responder os mais velhos, porque se não chegávamos em casa e levávamos uma coça, mas agora, o pai ainda vem e dá decisão na gente ainda, mas é isso, e a vida assim vai se indo.

**d) Quarta conversa: Áurea Maria de A. Andrade Costa:**

- *Qual o significado das Religiões Afro-brasileiras pra Você?*

- Pra mim tem uma grande representatividade, por que é uma questão de fé, de crenças, de você acreditar, porque as religiões afro, afro-brasileiras que você perguntou, tem a sua representação, no meu entender, na forma dos Orixás, então você tem que crer na existência dos Orixás, pra você ter fé e rezar como se reza na igreja católica, como se reza na igreja evangélica, e como se reza também através dos orixás.

- Mas na sua prática de sambista, pra você tem algum envolvimento entre os terreiros de candomblé e de samba?

- Tem, eu não sei detalhar, entende? Fundamentar essa questão, mas tem porque na origem do samba, tem uma descendência africana, na origem dos orixás também tem uma descendência africana, então tem uma relação bem íntima, bem próxima.

**e) Quinta conversa: Carlos Xisto (Timbira):**

- *Qual o significado das Religiões Afro-brasileiras pra Você?*

- É um tipo nosso também, eu gosto deles também, os africanos, [impossibilita a compreensão] são irmãos.

- Mas, como sambista, o senhor recebeu alguma influência religiosa?

- Influência eu tive, eu toquei com, me chamaram pra tocar lundu no Império, eu tocava atabaque, e aí fui crescendo, mas o meu ritmo é Portela, é samba mesmo.

- E seus familiares tiveram alguma relação com essas práticas religiosas?

- Não, só samba! Porque meu pai é descendente de índio, e por aí, meu nome é Timbira, tem navio Timbira, o primeiro submarino do Brasil é Timbira, em São Paulo tem um time Timbira, tem um caboclo Timbira.

**f) Sexta conversa: Marcos Nascimento (Marquinhos do Pandeiro):**

- *Qual o significado das Religiões Afro-brasileiras pra Você?*

- As religiões afro-brasileiras, elas representam a cultura afro, que é uma grande cultura que o próprio negro não sabe a força que tem, e no dia que ele souber, vai ser uma grande vitória, em parte cultural, até pra dominar o mundo. Porque a África é rica, riquíssima, em extrativismo, em música, em dança, enfim, em tudo, fauna, tudo, a África é muito rica, mas sempre foi explorada pela mão dos estrangeiros que tiram à força. E outra coisa, o dia que o negro se unificar na África ele vai saber a força que tem, porque enquanto tiver aquelas guerras tribais, é aquilo que destrói a África, são os mais fracos sendo massacrados pelos mais fortes, é o quadro da escravidão: os mais fortes apanhavam os mais fracos pra vender a troco de quinquilharias, e no dia que isso aí acabar, aí a cultura afro vai aparecer e vai ter muita força.

- Mas aqui no Rio de Janeiro, o senhor enxerga uma relação entre as religiões africanas e o samba?

- Veja bem, o que eu entendo, o samba atravessou fronteiras, ele veio da África, mas ele veio da África através também da... como que eu digo... da parte... da umbanda, dos cânticos afro, das entidade africanas, que aqui chegaram, e vieram pra Bahia, e ali então firmou-se, porque o samba veio pra Bahia, e o espiritismo africano também, e de lá partiu pro Rio e espalhou-se para os outros lugares do Brasil. Então o samba é ligado a parte espiritual também.

- Mas tem essa relação entre os instrumentos musicais...

- Inclusive os instrumentos musicais que foram todos trazidos, menos o pandeiro que é Europeu, eu acho que é português... Mais o atabaque, mas essas coisas todas, o agogô, o tamborim, isso tudo veio da África, só que aqui no Brasil nós modernizamos, aperfeiçoamos, mas veio tudo de lá.

- Mas o senhor e sua família tiveram alguma relação com essas religiões?

- A minha mãe era negra, então ela era negra e descendente do povo de Angola. Então o meu bisavô chegou a ser escravo, o avô da minha mãe, menino ainda, depois que aboliram a lei do ventre livre, mas chegou a ser escravo ainda. E então a relação da minha família com o samba vem também através da cultura afro, meu pai era branco, minha mãe era negra, mas meu pai tocava violão, minha mãe gostava de cantar, dançar também, dançava o jongo, essas coisas todas, minha mãe cantava e rodava. E de onde veio essa mistura aí de eu estar dentro do samba. E minha filha me segue hoje em dia também no samba, ele está na Portela, e toca pandeiro também igual a mim. Desde os seis anos eu comecei essa relação com o pandeiro, aos doze anos eu estava na Portela tocando pandeiro, até hoje estou, só que na velha guarda. E aí também, depois eu descobri que havia algo dentro de mim, pra poder compor, e hoje eu componho também. E assim a gente vai levando a vida, inclusive eu tenho um samba que fala a respeito do samba que veio da África pro Brasil: “Samba, tem que ter muita alegria, tem que ter sabedoria, das letras que você faz, Samba não é só um cavaquinho, um tam-tam e um pandeiro que nos faz cantarolar, Samba tem que ter é melodia, seja feito na esquina, seja na mesa de um bar, Samba que reúne partideiros juro eu sou brasileiro canto em qualquer lugar, Samba que reúne partideiros juro eu sou brasileiro canto em qualquer lugar, Samba... faz tanta gente sambar, Samba que atravessou fronteiras veio desfraldando bandeiras e chegou para ficar, Samba eu te peço com carinho, clareai minha memória pra que eu possa te exaltar, Samba eu te peço com carinho, clareai minha memória pra que eu possa te exaltar”.

Por que hoje cantam uns sambas por aí, cantam uns pagodes, e dizem que é samba, mas não é samba. Samba é samba de raiz, samba batucado, e quando você canta um samba, você sente uma influência de que o samba é negro, de que o samba vem do negro, uma energia diferente, tem coisas que jamais podem ser modificadas.

Dentro do samba eu vivi com muita gente da Portela e aprendi muita coisa com eles também, com Candeia, Chico Santana, Seu Ventura, o falecido Betinho, diretor de bateria, o melhor diretor de bateria que a Portela já teve, enfim, o Natal, só gente bamba.

**g) Sétima conversa: José Mauro Diniz (Mauro Diniz):**

*- Qual o significado das Religiões Afro-brasileiras pra Você?*

- Eu na realidade não entendo muito bem, eu não entendo muito bem dessas religiões, porque eu nunca militei dentro dessas religiões, eu frequentava a igreja católica, depois da igreja católica eu frequentei macumba, e depois frequentei umbanda, candomblé, essas coisas todas, mas eu nunca fui assim uma pessoa que pesquisasse, que soubesse, eu não sei quase nada na verdade, e agora muito menos porque eu sou evangélico, entendeu? E agora muito menos porque eu sou evangélico, e por isso eu vou ficar te devendo.

- Mas tá ótimo, a pesquisa é aberta, justamente pra observar o mundo do sambista. Mas quanto ao samba, você enxerga no passado ou atualmente se existiu ou existe uma relação entre os terreiros de samba e os terreiros religiosos?

- Sim, sem sombra de dúvida, né? O samba está muito ligado a essa cultura, o samba, na minha opinião, ele é místico, haja visto que na Bahia, a gente tem o samba de roda, a própria batucada mesmo que existe dentro dos terreiros macumba se você observar e cantar um samba ali em cima, ele dá certo. Essa batida lembra muito o samba, mas o canto é diferente, agora, o samba mais antigo, porque os sambas de alguns compositores mais contemporâneos eles já fogem um pouco dessa característica.

**h) Oitava conversa: Celsinho de Andrade:**

*- Qual o significado das Religiões Afro-brasileiras pra Você?*

- Quando você fala em religião afro-brasileira só existe uma, a macumba, porque o resto... afro-brasileira verdadeiramente, só a macumba, porque todas as outras vieram de

fora, africanas, mas afro-brasileira só a macumba. Minhas duas avós, por parte de pai, quanto por parte de mãe, militavam nessa área, por parte de pai então, lá em Oswaldo Cruz, a Dona Zizina que eu já falei, ela era chamada bruxa de Oswaldo Cruz, porque ela fazia a sua festa no dia do aniversário dela que era no dia de finados, e naquela época você não podia fazer nada, e no rádio só tocava música religiosa ou orquestrada. E ela fazia um samba, e ela tinha uma rezadeira, e tinha afilhados mil. Por parte de mãe, também tinha o seu lado, recebia seus santos também.

E como eu tava dizendo antes, as batidas das escolas de samba eram todas em cima dos seus santos reverenciados, dos seus orixás, eu particularmente, é aquilo, quanto mais você vai se aculturando, se aprimorando, você vai crescendo, você vai deixando sua essência. Então hoje, eu particularmente não professo nenhuma religião, já fui ateu, hoje sou um ateu envergonhado, que aí se torna agnóstico, e acredito, tenho uma irmã que raspou no candomblé... A importância disso, dessa religião afro, tá aí na nossa cultura, no nosso dia a dia, e muita gente assim nem percebe, e vivencia sem perceber. Hoje você tem o dia de São Jorge um feriado no Rio, mas não é São Jorge, tá reverenciado Ogum, que Ogum é na macumba, né? Nem no candomblé, que no candomblé eu acho que é outro nome também.

E todas as escolas têm seus orixás, a Portela tem São Sebastião que é Oxossi, e a madrinha foi dia oito, Nossa Senhora da Conceição, e no samba, querendo ou não, todas as escolas de samba tem seus orixás, quando não é um, são dois, pai e mãe, um tem só mãe, outra tem só pai, mas a maioria tem pai e mãe. Mas já foi muito mais presente, muito mais importante, e a percepção mais clara era a batida de sua bateria, que batia pro seu orixá. Tinha sua batida, hoje você não tem mais essas especificidades, hoje são todas iguais. A importância hoje, e você resgatar hoje isso é difícil, você consegue resgatar isso nas teses universitárias, mas o culto mesmo você não vê. Da mesma forma que você vê aí nas escolas de samba, nenhum presidente negro, tem até presidente português, você entra num centro espírita hoje e é difícil você vê um negro, e isso tudo é o desvirtuamento dessa cultura, dessa coisa, é a leitura cultural como uma coisa que as pessoas começam a... Da mesma forma que tens uns que vão para as igrejas pentecostais, outros estão no espiritismo afro-brasileiro, nas religiões afro-brasileiras como uma forma cultural, porque se encantou com aquilo, mas não tem muito mais aquela importância cultural verdadeira.

### **3ª Rodada de conversas:**

Realizadas em Nova Iguaçu, 17 de Março de 2012, quando do lançamento da campanha pelo Busto de Dedé da Portela no conjunto residencial popular conhecido como Pombal. Na ocasião diversos grupos de sambistas e partideiros se reuniram pra um grande festejo no local. As entrevistas foram conduzidas antes das rodas de samba, com o auxílio do gravador.

#### **a) Primeira conversa: Nelson Souza Santos (Bagagem):**

- *Qual o significado das Religiões Afro-brasileiras pra Você?*

- Pra mim, é uma relação musical, cultural, dentro de do nosso país, né? Que expande a cada dia que passa, pra mim é muito boa, eu particularmente eu gosto, só não pratico, porque a minha parte musical é samba, mas também tudo faz parte, porque não deixa de ser samba, só que um samba afro, né? Esse tipo de ritmo, essas coisas que acontecem, eu gosto.

- E você como sambista teve alguma influência religiosa nesse sentido?

- Eu venho de pessoas, de parentes, descendentes de parentes que praticavam muito samba, como [nome impossível de compreender] da Mangueira que na época ainda não morava lá embaixo, era em Quintino, e era todo mundo mangueirense, e eu era garoto, uma vez me levavam, outras não, e eu fui criado naquele meio ali, então eu acredito que eu tenho uma participação nisso aqui por eles, e daí pra cá veio, porque na realidade meu jeito era jogar futebol, jogar bola, eu jogava bola, eu só vim me ligar na música depois de meus 14, 15 anos, mas já gostava porque meus pais tocavam...

- Seus pais tocavam...

- É, meus pais tocavam, meu pai tocava baterista (sic), meus tios eram acordeonistas, cada um tocava um instrumento, cavaquinistas, a maioria dos meus tios, que eram onze irmãos, inclusive tinha um time em Quintino que se chamava “Os Onze Irmãos”, e quando faziam aquela roda de samba, eles mesmos tocavam, e eu ficava ouvindo aquilo ali e achava interessante, apesar de ser um pouquinho novo, mas já gostava do negócio, e daí pra frente fui tendo aquela vontade de aprender, e tô tentando aprender até hoje e ainda não aprendi, essa é realidade.

- E qual é o instrumento que você toca?

- Violão de seis e sete cordas.

**b) Segunda conversa: Danilson Celestino (Gore):**

- *Qual o significado das Religiões Afro-brasileiras pra Você?*

- Tem, tem porque é um movimento muito sério, e tem que levantar. E envolve várias religiões, né? E eu faço parte, porque eu também sou espírita.

- E isso tem alguma relação na sua prática com sambista e percursionista?

- Sim, porque também o samba vem tudo daquela parte, né? Então ta tudo ligado, né?

- E seus familiares tocavam instrumentos?

- Meus tios tocavam instrumentos...

- E onde é que você aprendeu e passou a gostar do samba?

- Vendo meus tios tocarem, e tinha um amigo também, até falecido também. E eu gostava de samba, só que eu não tocava, tinha uns amigos que tocavam, e comprei um surdo



pra eles, mas eu não tocava, aí o cara que tocava começou a não ir, e eu comecei aprender e estou até hoje.

- E você toca surdo então?

- Surdo, Tan-tan e Reco-Reco.

**c) Terceira conversa: Vanderson Marques (Dandy):**

[Qualidade do som impossibilita a compreensão]

**d) Quarta conversa: Paulo Roberto (Professor):**

- *Qual o significado das Religiões Afro-brasileiras pra Você?*

- As religiões afro-brasileiras aqui, elas representam exatamente a manifestação de uma cultura que chegou ao Brasil, através, e todo mundo sabe disso, do processo de escravidão, trazidos por opressão ao Brasil, e a única fuga dos representantes dessa religião, que esses escravos, foi essa manifestação, que eles sabiam que tinham como se confortar, lembrando da terra, trazendo essa lembrança da terra deles, uma maneira de esquecer de todo esse sofrimento que eles passavam aqui, nesse período de opressão, que é o período de escravidão, esse período de ausência, de dor, de morte, de uma série de injustiças que todo mundo soube que houve nesse período. Então a religião sempre foi, independente até de ser afro, a religião foi o meio de você se encontrar mais forte, e essa a maneira que eles tinham pra esquecer a dor deles: relembrar os ritos que eles desenvolviam que os aproximava a pátria que eles largaram, largaram não, tiraram deles, e aqui eles usaram, para se aproximar da raiz deles, que é a pátria.

- E você enxerga uma relação entre o samba, como manifestação cultural, e essas religiões? E como você enxerga isso?

- Elas estão interligadas, o samba tá interligado... porque, se você buscar a raiz do samba: Samba é Semba, e Semba é manifestação africana, e a partir dessa manifestação africana, de semba que é uma reunião para comemorar, e algumas pessoas ligadas diretamente a esse grupo de indivíduos, que eram descendentes de escravos que se reuniam pra comemorar essa opressão, ou seja, comemorar a opressão? Me desculpa. Comemorar esse processo de reunir as pessoas que sofriam a opressão, essa manifestação deles derivou essa vertente do samba, e o samba esta exatamente intimamente ligado a religião [impossibilitado de compreender]. O samba, esta ligado intimamente a raiz africana, não está na Europa, não está na América, está na África. Então pra eles é uma forma de manifestação de cultura, e por isso a religião e o samba estão intimamente ligados, posso até dizer que é uma coisa só.

**e) Quinta conversa: Jorge Pacheco Lisboa (Jorginho Pirraça ou Jorginho do Pandeiro):**

- *Qual o significado das Religiões Afro-brasileiras pra Você?*

- As religiões, é aquele negócio, é algo que depende de cada um, e cada um tem seu culto, sua religião, sua fé, é uma manifestação de fé que todo cidadão tem direito, eu acho que cada um tem o direito de escolher aquilo que bem entende.

- Mas o senhor enxerga uma relação entre essas religiões e os movimentos culturais dos negros?

- Sem dúvida alguma, a religião, principalmente as religiões afro, o candomblé, a umbanda, com certeza tem muita relação com os movimentos negros. O candomblé, por exemplo, é uma religião que veio da África, e os negros se identificam com essas coisas, com esse sincretismo religioso.

- E musicalmente, o senhor tem algum conhecimento sobre trocas musicais entre os terreiros e as rádios?

- É mais o samba, né? O samba é mais ligado, até porque são ritmos parecidos, são ritmos primos, ritmos africanos, o samba é africano, de Angola, e as religiões afro-

brasileiras têm como seu ritmo os toques africanos. Mas nós temos outras religiões que tem suas músicas também, o evangélico também tem suas músicas, inspirados naquilo que eles crêem, eu acho que cada um tem o direito de escolher o que gosta e o que crê. Mas com certeza, estão mais ligados a música, ao samba principalmente as religiões afro-brasileiras.

- E o senhor professa alguma religião?

- Sim, eu sou umbandista (risadas).

**f) Sexta conversa: Rodrigo Batista dos Santos (Rodrigão):**

- *Qual o significado das Religiões Afro-brasileiras pra Você?*

- Tem uma importância muito grande, nós somos descendentes dela, então é a nossa raiz, tem que ter respeito, é da onde a gente veio, é uma coisa muito importante, não só pra mim, mas pra todos os negros.

- Mas você enxerga uma relação entre movimentos culturais dos negros e essas religiões?

- Eu acho que tem tudo a ver, tudo que diz respeito ao negro está englobado, eu acho que tem tudo a ver.

- E você como sambista teve alguma influência dessas religiões?

- Sim, eu venho de uma família de negros, e hoje o samba é muito mais aceito que a tempos atrás, antigamente só quem tocava samba era preto, só quem fazia samba era preto, o branco ia pra outro lugar, não curtia, hoje não, se você levar em consideração o público de samba, de alguns sambas que você vai, tem muito mais branco que negro, então, eu acho que tem muita influência, e o negro foi muito importante, a influência afro-brasileira foi muito importante no espaço que o samba alcançou no Brasil, não só no Brasil, como no mundo inteiro.

**g) Sétima conversa: Ailton Bernardo Ribeiro:**

- *Qual o significado das Religiões Afro-brasileiras pra Você?*

- Eu acho que é muito importante para a cultura brasileira... [impossibilitado de compreender] é da onde trouxe o nosso samba que hoje em dia é a sensação do momento. Antigamente quem saia na escola de samba era só o negro, o negro do morro, era até uma raridade ver um branco, hoje em dia não, hoje em dia se inverteu. Eu que, particularmente, sai na Portela em 1971, e poucos brancos existiam na escola de samba, então era uma novidade aqui em Nova Iguaçu, que eu sempre fui daqui, nascido e criado aqui, era uma novidade quando eu chegava com a fantasia da Portela aqui, era um negócio diferente, que nem acreditava que um branco podia sair numa escola de samba. Então isso veio com essa cultura de lá, veio trazendo essa revolução, e essa revolução é o que tá acontecendo hoje, nessa maravilha que é o nosso samba.

- E existe a relação entre as religiões e a música e os movimentos culturais do negro?

- Não tenha dúvida, o movimento negro é um negócio muito importante no Brasil, resgatou, vem resgatando a nossa história, é um negócio muito importante.

**h) Oitava conversa: Enedir Vieira Dantas (Pinga):**

- *Qual o significado das Religiões Afro-brasileiras pra Você?*

- O significado das religiões? Pra mim é uma luta, uma luta contra um monte coisas que vem surgindo por aí, sei lá, nem sei te explicar isso, o significado das religiões!

- Mas o que elas representariam pra você?

- Pra mim... olha só, eu não tenho preconceito de nada, pra mim as religiões, cada com seu cada um, eu acho que basta você acreditar no seu deus que pra mim você está certo... Eu sou católico, entendeu? E cada um com seu cada um, contanto que não faça mal a ninguém.

- E como surgiu essa relação com o samba?

- Essa relação com o samba surgiu em 1952, que eu tenho um parceiro, que eu tenho que visitá-lo, pois ele está doente, e ele é meu compadre. E foi ele que me descobriu, ele era compositor da Mocidade Unida de Miguel Couto, e ele ouviu um samba meu, ele já estava na frente no ramo, ele gostou e me convidou pra Mocidade Unida, eu fui e depois que eu fui pra lá ele nunca mais ganhou um samba, eu ganhei tudo. Mas aí eu fui pra Mocidade, da mocidade fui pro Leão de Nova Iguaçu, e fui caminhando, to por aí. 23 músicas gravadas, 2 sambas enredos na Mocidade, 13 sambas enredo em Valença, então eu to aí.

**i) Nona conversa: Edson Oliveira (Edinho):**

- *Qual o significado das Religiões Afro-brasileiras pra Você?*

- Toda! Que a religião, pra nós nos basearmos é o seguinte: O primeiro homem que habitou a humanidade é um africano, que as religiosidades, o primeiro continente a existir na humanidade é o africano, então a religiosidade africana tem toda a importância para todas as outras religiões, só que a partir do momento que a gente tem o cristianismo, a partir de Cristo, começa haver um desmembramento dessa religião a partir do cristianismo, mas a força da religiosidade africana é importantíssima pra nós, haja a visto que a que mais preserva a questão do ambiente, ter uma ambiente saudável, onde se preserva o verde, onde se preserva a mata, onde se preserva a água, o candomblé! É uma religião de matriz africana! Enquanto isso vem outros homens de outras religiões de formação cristã, que destroem, fazem guerras, só! Semeiam misérias e destruições em processos químicos cada vez mais avassaladores pra humanidade, então as religiões africanas se preocupam, então respeitem as religiões de matriz africana!

- E como você enxerga essa relação entre as religiões africanas no Rio de Janeiro, e movimentos culturais, movimentos do samba?

- Tem tudo haver, por exemplo, se pegarmos os ritmos que vem de matriz africana ele ta aí, ele ta dentro de tudo, constando em tudo. Se você pega um samba então... que tem, por exemplo, o samba do Rio de Janeiro, que é criado a partir de meados do século XIX, se não fosse a possibilidade de termos a influência religiosa das religiões de matriz africana, o samba não existiria hoje, porque o samba era perseguido, marginalizado, e os negros tratados de uma forma [impossibilitado de compreender] rompe-se o compromisso da escravidão, mas o negro continua escravo no regime das leis impostas. E através dos terreiros de candomblé, é onde se podia ter as atividades de samba, por exemplo, lá na Pequena África, chamada Pequena África, que é lá na pedra do sal, na Gamboa, na região portuária, os primeiros pontos de encontro de samba era na casa de Tia Ciata, que era uma mãe de santo, então a gente vê que o samba tá ligado diretamente a alma e a matriz de tudo que veio da África.

**j) Décima conversa: Rosângela da Silva Azevedo (Tia Rosa):**

- *Qual o significado das Religiões Afro-brasileiras pra Você?*

- O significado das religiões? As religiões afro-brasileiras vieram junto com nosso povo negro para o Brasil. Quero dizer, elas não vieram, elas foram trazidas, porque o povo africano não veio para o Brasil, o povo africano foi sequestrado da África, e junto com eles, veio a cultura e a força dos orixás que se mantém até hoje.

- E na sua prática de samba, na prática cultural, você percebe alguma influência religiosa do negro nessas práticas culturais?

- Com certeza, eu acho que é tudinho isso, na verdade é uma energia muito forte, que vem dessa nossa cultura, que nos faz construir aqui essa questão do samba, do maracatu, da capoeira... Todas as coisas que vieram, toda arte e cultura que veio da África, na verdade ela continua na nossa raiz, na nossa... A nossa ancestralidade também nos acompanha, então na verdade quando você canta um samba, com aquele ritmo de tambores ele toca fundo dentro

da gente, toca fundo, então quer dizer, aonde se explora muito mais a coisa boa de nossa cultura.

**k) Décima primeira conversa: Cremilson Silva:**

- *Qual o significado das Religiões Afro-brasileiras pra Você?*

- Significado das religiões (risadas) o significado da minha Religião? Macumbeiro, candomblecista. Significa tudo pra mim, sou candomblecista, amo minha religião, sabe, sei lá, eles passam o amor aos povos, às pessoas, a caridade, é isso aí pra mim.

- E você enxerga alguma relação entre essas religiões e os movimentos culturais dos negros?

- Todas! Todas, todas... o jongo, o samba... o samba vem do jongo, e o jongo veio da África, da religião afro-brasileira. O maxixe veio, se eu não me engano, do jongo, e tá no samba, então tem tudo haver.

- Quando você tá compondo seu samba, você sente alguma influência dessas religiões, na sua prática como sambista.

- (Risadas) não entendi, como assim?

- Na sua história como sambista, você teve alguma influência dessas religiões? Na música, na musicalidade?

- Sim, até hoje eu faço tudo na religião inclusive pro meu canto, faço na música, pelos sambas, sempre escrevendo sobre religião, sobre meu lado espiritual.

**l) Décima segunda conversa: Gilson Figêncio dos Santos (Saramandaia):**

- *Qual o significado das Religiões Afro-brasileiras pra Você?*

- As religiões brasileiras, eu acho que acima de tudo é o respeito, cada um respeitando a sua religião, pra mim isso é importante.

- Mas você enxerga essas religiões no movimento cultura?

- A minha com certeza, a minha com certeza.

- E qual sua religião?

- Sou católico e umbandista!

- E na sua trajetória como sambista, teve essa influência religiosa?

- Sempre tem, né? Toda a roda de samba, sempre tem alguém da minha religião, ou de outra, reisado, o mesmo estilo da minha religião, então quem fala de samba, fala de candomblé, fala de macumba, dito popular, né? Então é tranquilo.

**m) Décima terceira conversa: Ronaldo Rodrigues de Carvalho (Ronaldinho Malícia):**

- *Qual o significado das Religiões Afro-brasileiras pra Você?*

- Como eu estava falando, eu entendo pouco de religiões, sou católico, na verdade meus avós sempre tiveram um pezinho lá, então eu entendo pouco disso aí de religião, mas eu acho legal, acho legal, acho que cada um tem uma religião aí, então deve seguir da melhor forma que acha, mas acho legal, acho legal, acredito, mas é isso aí, isso aí...

- E você enxerga na sua prática de sambista, alguma relação entre os movimentos culturais dos negros e essas religiões?



- Com certeza, com certeza. Acho que os melhores percursionistas em si, acho que vem dessa parte de candomblé, umbanda, são os ogãs e tal, são os melhores percussionistas que a gente tem hoje de samba.

- E você conhece algum percussionista desses?

- Conheço muita gente boa aí, Carlinhos Ogã que já tocou com o Moraes Moreira por aí 21 anos, excelente percussionista, temos também o Bruno Gama, que toca com Leandro Sapucahí, com vários artistas aí, Arlindo Cruz, enfim eu conheço muitos, muitos, esses são alguns poucos, mas eu conheço muitos, como eu disse, os melhores percussionistas são dessa linha aí.

**n) Décima quarta conversa: Marcelo Rabelo:**

[A gravação impossibilita a compreensão]