

African idades

A revista do MAFRO



Número um
novembro de
2020



African idades

A revista do MAFRO



Edição um
novembro de
2020

LUTO



LUTA

Em nove mbro

| | |
|---|----|
| Editorial | 7 |
| Nossa Capa | 9 |
| Nossa Capa 2 | 17 |
| Por Dentro do Museu | 19 |
| Ibejis no Mafro - Ilma Villasboas | 21 |
| Territórios | 27 |
| Memórias - Amintas Angel Cardoso Santos Silva | 29 |
| Vivências - Anete Anjos | 31 |
| As Primaveras e suas Dimensões Subjetivas – Um pouco de mim - Eliane Costa Santos | 39 |
| Eu, uma remanescente quilombola da Roma Negra - Lindinalva Barbosa | 45 |



MAFRO

| | |
|--|-----|
| Em primeira pessoa desconfiando e questionando museus - Nila Rodrigues | 51 |
| Fotografias e Memórias - Elson Rabelo | 61 |
| Pensares | 65 |
| Representações culturais e religiosas na Comunidade Quilombola de Vicentes em Xique-Xique-Ba. Itamara Damázio | 67 |
| Feliz, cidade, Félicité? - ou notas breves sobre um filme anticolonialista - Maíra Zanun | 91 |
| A Consagração de Religiosidades Afro-Brasileiras na Indústria fonográfica da primeira metade do Século XX - Bebel Nepomuceno | 113 |

Edito rial.



Marcelo N. B. da Cunha
Coordenador do MAFRO

Cá estamos novamente, dessa vez comemorando o Mês da Consciência Negra e com uma revista recheada de boas palavras e saberes, vivenciados e aqui compartilhados por generosa(o)s autora(s). Nessa edição, para homenagear mulheres e homens, negras e negros, responsáveis por estarmos aqui, e sobretudo porque suas lutas não podem parar, pois há ainda muito a ser combatido, denunciado e conquistado, preparamos uma capa que apresenta vinte e quatro militantes, em diversas épocas e setores da sociedade brasileira. Homenagem, mas também referência para nossas agendas e militâncias. Para facilitar estas lembranças, apresentamos informações básicas e links para que possamos saber mais sobre cada pessoa homenageada nessa galeria, que poderia dar lugar a milhares de outros homens e outras mulheres que enfrentaram e enfrentam o racismo nosso de cada dia. Concluída e editada a capa, na manhã do dia 20 de Novembro fomos acordados, bombardeados pela violência, indignação, medo e vergonha, quando ficamos sabendo de mais um bárbaro crime cometido contra um homem preto.

Não havia como não registrar nossa indignação em nossa revista, daí surgiu uma segunda capa, com apenas uma fotografia, que lamentavelmente representa milhares de vidas ceifadas no Brasil, apenas nesse ano.

Na sessão **Por Dentro do Museu**, a museóloga Ilma Villasboas fala sobre Ibejis, uma homenagem a essas entidades que integram o imaginário e festas do mês de setembro, quando nossa revista surgiu na versão blog. Na sessão **Territórios**, encontramos relatos memorialísticos, em primeira pessoa, que revelam trajetórias, inquietações e conquistas que nos inspiram e estimulam. Como novidade, nessa edição, surge a sessão **Pensares**, destinada a apresentação de textos relacionados a investigações realizadas por nossas colaboradoras e nossos colaboradores, ou ainda reflexões críticas relacionadas às africanidades.

Isso é o que preparamos para esse mês, nessa revista que é um projeto colaborativo, que não seria possível sem a participação de cada pessoa que enviou material para publicação. Por fim, é sempre importante lembrar que esse é um projeto artesanal, sem grandes pretensões editoriais, no que diz respeito à editoração e os seus rigores. Nossa intenção é veicular conteúdos que possam reforçar nosso diálogos e vínculos. E, pensando nesses diálogos, ficaremos muito felizes em receber sugestões, críticas, impressões e opiniões sobre a revista através do email do Museu Afro-Brasileiro: mafro@ufba.br (em breve teremos um email exclusivo para tal). Aproveitem a leitura. Salve o Vinte de Novembro. Vidas Negras Importam: VIVAS.

Nossa capa

Com esta galeria, na qual apresentamos trajetórias de homens e mulheres, negros e negras, queremos homenagear todas as vidas negras, do passado e do presente, espeando que cada história de luta, extraordinária e cotidiana, sirva para garantir um futuro diferenciado para as futuras gerações. "Vidas Negras Importam". Acompanha cada referência biográfica, links informativos sobre cada pessoa representada aqui.



Aqualtune (c.1600-?) - Princesa e Comandante militar. Nascida no Reino do Congo, escravizada no Brasil.

<https://www.almapreta.com/editorias/realidade/aqualtune-a-luz-de-palmares>

Abdias do Nascimento (1914-2011). Ator, Poeta, Escritor, Dramaturgo, Artista plástico, Professor universitário, Político e ativista dos direitos civis e humanos. <https://www.geledes.org.br/quand-o-um-heroi-nacional-e-negro-abdias-do-nascimento-e-a-historia-que-nao-aprendemos/>

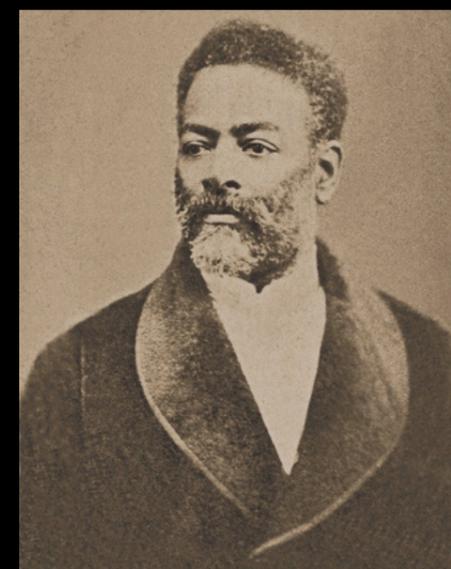


Grande Otelo (Sebastião Bernardes de Souza Prata - 1915 / 1993). Ator, Comediante, Cantor, Produtor e Compositor brasileiro.

<https://emails.estadao.com.br/noticias/gente,25-anos-sem-grande-otelo-relembre-a-vida-e-a-obra-do-humorista,70002617636>

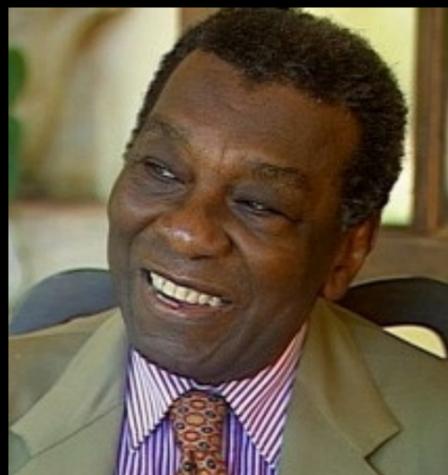
Tereza de Benguela (?-1770). Rainha do Quilombo de Quariterê.

<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-consciencia-negra-teresa-de-benguela.phtml>



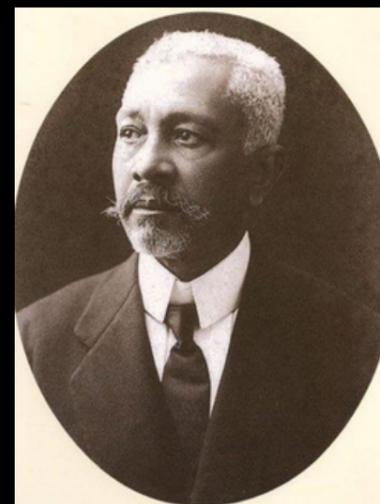
Luís Gonzaga Pinto da Gama (1830-1882). Abolicionista, Orador, jornalista, Escritor e Patrono da Abolição da Escravidão do Brasil.

https://www.youtube.com/watch?v=WqSuNcU2jdA&feature=emb_title



Milton Almeida dos Santos, Geógrafo, Escritor, Cientista, Jornalista, Advogado e professor universitário.

<https://www.youtube.com/watch?v=xPfkIR34law>



Teodoro Fernandes Sampaio (1855-1937). Engenheiro, Geógrafo, Escritor e Historiador.

<https://www.geledes.org.br/teodoro-sampaio-2/>

Maria Firmina dos Reis (1822-1917). Abolicionista. Escritora, considerada a primeira romancista negra brasileira. <http://www.lettras.ufmg.br/lit/erafro/autoras/322-maria-firmina-dos-reis>



Tia Ciata. (Hilária Batista de Almeida - 1854 / 1924.

Cozinheira, laquequeré, Matriarca do samba.

https://www.youtube.com/watch?v=2-5-_6w8EBQ



Zumbi dos Palmares (1655-1695).

Líder do Quilombo dos Palmares.

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



Adhemar Ferreira da Silva (1927-2001). Atleta olímpico, primeiro bicampeão olímpico do país.

https://www.youtube.com/watch?v=F6inTor_iaA

Dandara (?-1694) – Guerreira militar e Esposa de Zumbi, mãe de três filhos.

<https://www.geledes.org.br/dandara-a-face-feminina-de-palmares/>



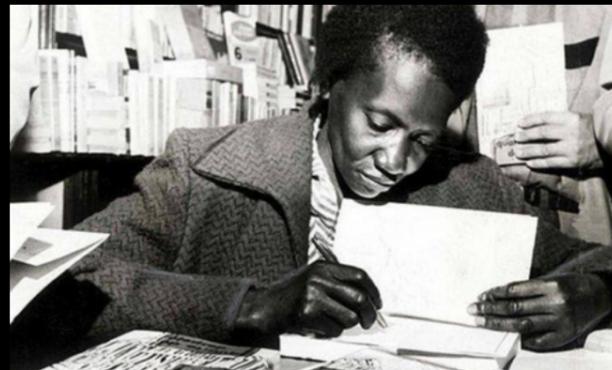


Dragão do Mar / Chico da Matilde (Francisco José do Nascimento - 1839 / 1914). Líder jangadeiro, Prático mor e Abolicionista, do Movimento Abolicionista no Ceará.
https://www.youtube.com/watch?v=Pju_WvYfhp8&feature

Aparecida Sueli Carneiro Jacoel. Filósofa, Escritora e Ativista do Antirracismo. Fundadora do Geledés — Instituto da Mulher Negra.
<https://www.almapreta.com/editorias/o-quilombo/sueli-carneiro-filosofo-educadora-e-porta-voz-de-uma-geracao>



Carolina Maria de Jesus (1914-1977). Escritora, Compositora e Poetisa.
<https://www.youtube.com/watch?v=OfzC36k1gjo>



Ruth Pinto de Souza. Atriz.
<https://www.youtube.com/watch?v=pROC8HUa4Ho>



José Carlos do Patrocínio. Farmacêutico, Jornalista, Escritor, Orador e Ativista político.
<https://www.youtube.com/watch?v=BbvgH17oB8M>

Antonieta de Barros (1901-1952). Jornalista, Professora e Política. Primeira negra brasileira a assumir um mandato popular.
<https://www.youtube.com/watch?v=Oiwcs-zBoiQ>





Elza Soares (Elza Gomes da Conceição (1937). Cantora e Compositora.

<https://www.youtube.com/watch?v=Z1pRkd8hWqI>

Mãe Aninha - Obá Biyi (Eugênia Anna Santos - 1869 / 1938).

Iyalorixá, fundadora do terreiro de candomblé Ilê Axé Opô Afonjá.

Liderança religiosa.

<https://www.geledes.org.br/mae-aninha-ialorixa-do-ile-axe-opo-afonja/>



Nilo Procópio Peçanha (1867-1924). Presidente da República. Ministro das Relações Exteriores. Senador.

<https://www.youtube.com/watch?v=3d85tmxy91A>



André Pinto Rebouças (1838-1898).

Engenheiro militar, Inventor, Abolicionista, Monarquista e Ativista político.

<https://www.hypeness.com.br/2020/01/o-neto-de-escravizada-que-virou-engenheiro-lutou-pelo-fim-da-escravidao-e-hoje-batiza-avenida/>



Pixinguinha(Alfredo da Rocha Vianna Filho - 1897 / 1973). Maestro, Flautista, Saxofonista, Compositor e Arranjador. Um dos maiores compositores da música popular brasileira.

<https://www.youtube.com/watch?v=OGMqSatn4is>

Laudelina de Campos Melo (1904-1991). Empregada Doméstica.

Defensora dos direitos das mulheres e das empregadas domésticas, fundadora do primeiro sindicato de trabalhadoras domésticas do Brasil.

https://www.youtube.com/watch?v=JYL2Ki8ItGg&feature=emb_logo



Nossa capa 2



João Alberto Silveira Freitas. 40 anos. Casado com Milena Borges Alves. Assassinado por Magno Braz Borges e Giovane Gaspar da Silva, com participação de outras pessoas da empresa e conivência de clientes, em uma loja do Supermercado Carrefour, em Porto Alegre, no dia 19 de novembro, véspera do Dia da Consciência Negra.

Atlas da Violência:
assassinatos de
negros crescem 11,5%
em 10 anos

Dados divulgados em agosto de 2020, a partir de Estudo baseado no Sistema de Informação sobre Mortalidade.

Fonte: Agência Brasil.

<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-08/atlas-da-violencia-assassinatos-de-negros-crescem-115-em-10-anos>

Por dentro do Museu.



Vista parcial do Módulo Máfricas, do Museu Afro-Brasileiro
Foto Marcelo Cunha

IBEJIS NO MAFRO

Ilma Villasboas

Ao longo da história, o nascimento de gêmeos sempre esteve associado as diferentes visões de mundo dos diversos grupos sociais. Na visão cosmológica de alguns grupos das sociedades africanas, por exemplo, o nascimento de gêmeos é visto como algo positivo e está associado a riqueza e a prosperidade. Porém, para outros grupos, o parto duplo é algo negativo que implica em uma ameaça à ordem e à estabilidade da sociedade¹.

Entre os Ioruba, que vivem principalmente no sudoeste da Nigéria e no sudeste do Benin, o nascimento de gêmeos estava associado ao sobrenatural e, ao mesmo tempo, a uma expressão do sagrado, conforme explica Montes (2011, p 34). Assim, o nascimento duplo é celebrado como um acontecimento especial para a cultura Iorubana, pois acredita-se que os gêmeos, quando honrados, trarão fartura as famílias, assim como para sociedade.

Na tradição das sociedades Ioruba, quando um dos gêmeos vem a falecer, ou os dois, é necessário mandar fazer uma estatueta Ibeji como uma representação da criança que

faleceu, ou seja: as estatuetas serão erigidas em honra aos seus gêmeos e ao seu orixá protetor Ìbejì ou Ìgbejì - em Iorubá Ibi = nascido; eji = dois (BEVILACQUA e SILVA, 2015, p 20). Tradicionalmente, é obrigação da mãe de gêmeos a encomenda da estatueta que ficará no “lugar” do gêmeo que faleceu. A encomenda é feita a um escultor que fará a estatueta de acordo com as tradições artísticas dos Iorubá: “a estatueta quase sempre apresenta braços paralelos ao corpo cujas mãos podem ou não ser arqueadas. Outro aspecto estilístico recorrente é a figuração dos olhos com pupilas vazadas” (BEVILACQUA e SILVA, 2005, p 20). A mãe dos gêmeos carregará a estatueta da criança junto ao seu corpo ou guardará em um local especial, como um altar.



Estatuetas de Ibeji - Etnia Ioruba
Origem: Ifanhim – República do Benin. Autor: Olalogun. Acervo Museu Afro-Brasileiro da UFBA. Fotografia: Claudiomar Gonçalves

A estatueta receberá o mesmo tratamento que o irmão que sobreviveu, assim: “Ihe serão oferecidas as mesmas coisas que, no cotidiano ou celebrações rituais, recebe o que permaneceu vivo”, e permanecerá no mundo material equilibrando as forças entre os dois mundos. O cuidado e atenção a ela dedicado ajudará a manter o gêmeo que sobreviveu na terra, evitando, assim, a perda do outro filho (MONTES, 2011, p 38).

A presença dos gêmeos nas famílias iorubana é tão especial e importante que o nascimento determina uma ordem na estrutura familiar (SOUZA JUNIOR, 2011, p 95). Dessa forma, os filhos sucessores das crianças nascidas nessas situações especiais são chamados de acordo a ordem de nascimento, assim: “Idowu é o nome que uma criança recebe por ter nascido após os gêmeos, se for homem, e Idogbê se for mulher. Alabá é o segundo filho que vem depois dos gêmeos. Idowu no Brasil virou Doum” (SODRÉ, 2011, p 108).

No Brasil, por conta do sincretismo afro-católico, as celebrações as divindades gêmeas iorubana foram associadas aos santos gêmeos católicos São Cosme e São Damião, celebrados no mês setembro. É possível encontrar pessoas dos diferentes universos religiosos celebrando os gêmeos Cosme e Damião, e o terceiro filho, Doum, chamando-os comumente de “santos-meninos”. Sobre essas celebrações aos gêmeos sagrados no Brasil, SODRÉ (2011, p. 105) ressalta que

Esses santos são conhecidos na intimidade como “santos meninos “dois-dois”, “os mabaças” ou ibeji e até erroneamente como erês. Proporcionalmente, no decorrer da aproximação do Cosme e Damião dos católicos com o personagem Ibeji dos iorubanos, a imaginária dos santos foi se infantilizando, permitido o culto das crianças numa versão afro-brasileira.

Assim, compreender as estatuetas de Ibeji é compreender a importância do nascimento de gêmeos na visão de mundo da cultura iorubana, assim como a importância da função social desempenhada por esses objetos criados para honrar os seus entes sagrados.

REFERÊNCIAS

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva; SILVA, Renato Araújo da. África em Artes. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015, 56p

MONTES, Lucia Maria. Cosme e Damião: a arte popular de celebrar os gêmeos – Santos, Ibeji e Erês: O lugar dos gêmeos. In: COSME E DAMIÃO: a arte popular de celebrar os gêmeos. Coleção Ludmila Pomerantzeff. Maria Lucia Montes (Curadoria e Texto): Cândido da costa e Silva e Jaime Sodré (Textos) São Paulo: Expomus: Exposições, Museus e Projetos Culturais, 2011, p29 – 53

MUSEU AFRO-BRASILEIRO. Setor África: Projeto de Atuação Pedagógica e Capacitação de Jovens Monitores: material do estudante. Salvador: MAFRO: Centro de Estudos Afro-Orientais, Universidade Federal da Bahia, 2005

SODRE, Jaime. Cosme e Damião: celebração, africanização e memória. In: COSME E DAMIÃO: a arte popular de celebrar os gêmeos. Coleção Ludmila Pomerantzeff. Maria Lucia Montes (Curadoria e Texto): Cândido da costa e Silva e Jaime Sodré (Textos) São Paulo: Expomus: Exposições, Museus e Projetos Culturais, 2011, p 86 -111

SOUZA JUNIOR. Vilson Caetano de. Na palma da minha mão: temas afro-brasileiros e questões contemporâneas / Vilson Caetano de Sousa Junior; ilustrações de Rodrigo Siqueira. - Salvador: EDUFBA, 2011. 166 p



Ilma Silva Vilasbôas

Possui graduação em Museologia pela UFBA. É Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFBA. É Museóloga do Museu Afro-Brasileiro

Tekritöriss

Memórias

**Amintas Angel Cardoso
Santos Silva**

Tudo começou em tempos imemoriais. África, Europa, Brasil. A parte que posso contar agora diz respeito a Ademir da Silva e a Darci Cardoso dos Santos Silva, meus pais. Ambos professores da rede pública estadual de ensino. Eles decidiram que a vida deles iria ser diferente da de seus pais, amigos e vizinhos.

Mainha via meninas grávidas aos 13, 14 anos, em Portão, povoado de Lauro de Freitas - BA. Ela disse não! Só casaria depois de formada.

Painho recebeu raríssimo presente de minha vó: dinheiro para ir ao cinema. Ele viu, os hoje nonagenários, Sidney Poitier e Harry Belafonte; ouviu os eternos Nat King Cole e Sammy Davis Jr. E Painho disse sim! Sairia da miséria de ser órfão de pai vivo e de ter mãe paupérrima e enferma.

Meus pais são verdadeiros heróis. Ocioso dizer como é difícil conquistar um lugar ao Sol em nossa velha Cidade da Bahia. Tudo isso aconteceu nos, agora distantes, anos de 1950. Eles, com sacrifício, bancaram os estudos de minha irmã e de mim, nos tradicionais colégios das freiras Ursulinas da Soledade e das Mercês.

Lá, fiz meus melhores amigos. Ana Karina C. Siqueira, Marcelo Oliveira Athayde, Bruno Marques Piñero; Ednei Otávio P. Santos, Karine S. Pugas da Silva, Agda M. Lopes Gonzalez, e família, todos presentes no velório do Senhor meu Pai, em 8 de abril de 2016.

À parte o desencarne de Painho, tudo tem sido relativamente fácil, num país e numa cidade em que tudo é relativamente muito mais difícil.

Amintas é Psicólogo, diplomata, músico, arranjador e compositor, escritor, produtor, fotógrafo amador e empresário.

Da esquerda pra direita, Mãinha, minha irmã caçula, eu e Painho, por volta de 1981.



Vivências

Anete Anjos



Sou de Pedro Leopoldo, cidade a 46 quilômetros da capital de Minas, Belo Horizonte. Nasci sob as águas de março, em 1962.

Pedro Leopoldo pertence ao Carste de Lagoa Santa, que possui relevo geológico caracterizado pela corrosão das rochas, que leva ao aparecimento de cavernas, dolinas, cones cársticos e rios subterrâneos. A Gruta do Sumidouro, o Parque Nacional do Sumidouro e a Gruta Lapa Vermelha IV, além de outros abrigos, lapas e cavernas estão nessa região. O município possui mais de quinze sítios de valor arqueológico, espeleológico ou paleontológico. É a entrada ao Circuito turístico das Grutas.

Numa dessas grutas, o naturalista dinamarquês Peter Lund encontrou fósseis de animais extintos e pinturas rupestres e a equipe da arqueóloga Francesa Annette Laming - Emperaire encontrou o crânio de Luzia, fóssil datado de mais de 11,5 mil anos, o mais antigo da América do Sul. Esse nome foi dado pelo bioantropólogo Walter Alves Neves, da USP.

No entorno do Parque há o conjunto histórico da Quinta do Sumidouro com uma capela tombada pelo IEPHA. Possui características da segunda fase do barroco mineiro; foi erguida pelas irmandades do Rosário e do Santíssimo Sacramento e pelos escravizados. A peça de maior representatividade da capela é o Retábulo Mor, confeccionado em meados do século XVIII. Seu forro possui pinturas no estilo rococó.



Capelinha da Quinta do Sumidouro
Foto de Anete Anjos

Registros históricos informam que o bandeirante Fernão Dias Paes Leme chegou em Minas Gerais nos idos de 1673. Ele andava a procura de pedras preciosas. Não as encontrando, se estabeleceu na Quinta do Sumidouro, enquanto aguardava auxílio solicitado ao governador e à sua esposa.

Esses fatos me encantam desde sempre. Sou ouvinte e leitora voraz. As narrativas, o folclore, as cantigas, a conversa dos mais velhos, tornaram-me atenta ao mundo. Procuro entender, apreender. E são muitas as histórias, os causos. O povo mineiro é conhecido pela capacidade de tecer o fio da narrativa, de ser imaginativo, de criar palavras. Que o diga João Guimarães Rosa, da mineira Cordisburgo, onde está a Gruta do Maquiné.

Dentre as muitas histórias, uma delas merece atenção e uma pesquisa mais acurada. É sobre um baile que acontecia na cidade mais ou menos entre as décadas de 50 e 60 - o baile dos Burés - povo negro que ainda mora nos arredores da cidade, no lugar chamado de Quilombo do Pimentel. Eram famosos por seus cantos, suas danças, batuques e sua capacidade de sobrevivência.

Eles eram proibidos de entrar nos clubes da cidade. Só eram admitidos para prestarem serviços. Decidiram fazer seu próprio baile. E a partir daí, todos os sábados acontecia o Baile dos Burés. Após o trabalho, homens e mulheres vestiam suas melhores roupas, e a festa acontecia.

Cantavam e dançavam até a madrugada. E um detalhe, todos eram bem vindos. Era um ambiente de alegria, de compartilhamento.

Tive o privilégio de conhecer uma das frequentadoras desse baile, tia Junha Alves - que se autoproclamava “a melhor dançarina do baile dos Burés e cozinheira para mais de mil talheres”.

Tia Junha, além de cozinheira, era exímia artesã e uma líder por excelência. Durante muitos anos foi voluntária no Centro Espírita Bezerra de Menezes. Ela coordenava a sopa fraterna e um grupo de jovens. Durante a execução desses trabalhos, era o momento que ela transmitir muitos dos seus conhecimentos.

São tantas as histórias...

Lembro-me de Dona Marcolina. Ela e o marido trabalharam toda uma vida num forno de cal. As mãos calejadas, corpo arqueado, os cabelos brancos, a fala pausada, a presença firme de quem tinha uma experiência inigualável. No final da tarde, ela ofereceria um delicioso chá de cravo e canela. Receita de “preta velha”, gostava de dizer.

E falava dos mistérios, dos benzimentos, de cuidados. Sabedoria ancestral. Sua casa, portas sempre abertas, acolhia a todos que vinham em paz, que precisavam de um conselho, uma palavra amiga.



Foto de Dona Marcolina, cedida pela filha dela, Maria Geralda, conhecida como Dengo

Com Dona Marcolina aprendi a apreciar a Folia de Reis, a Festa do Congado. Homens e mulheres com suas roupas brancas enfeitadas de fitas multicoloridas, o cortejo, as coroas reluzindo ao sol, o manto celeste, as palmas, a cadência dos passos, a louvação.

Esse é o meu caminho. Saber quem sou, minhas negras origens. Meu sangue vibra com os tambores, o batuque, o samba, as ladainhas.

Minha identidade, meu pertencimento. Não sou apenas da terra, sou do povo da terra. Reconheço-me e estabeleço laços. Minha história foi e vem sendo tecida na percepção dos meus porquês.

Essa busca do saber e o fascínio pelas histórias, pelas narrativas, levou-me ao curso de Letras. Sou professora de Língua Portuguesa e Literatura.

As histórias que ouvi, as lembranças, o aprendizado, gosto de compartilhar. É importante para que não se percam. Por isso tento transcrever as memórias: o que ouvi e também o que vivenciei, o que emociona, as tradições, as manifestações da crença, da fé de um povo.

Posteriormente fiz o curso de Direito, mas, nunca deixei a sala de Aula. E à medida que o tempo foi passando, senti a necessidade de pesquisar, de aprofundar o conhecimento. Precisava aprender a ouvir além das palavras, entender as causas da exclusão, as dificuldades do acesso ao Judiciário. Por esse motivo, fiz especialização em Psicanálise e Direito, um curso que buscava a interface entre esses dois saberes, as duas ciências. O operador do Direito precisa ir além da hermenêutica das Leis. Precisa entender que onde falta o diálogo o conflito se instaura, quando a fala é sufocada, emerge a agressão.

Nesse percurso percebi que existe um imenso abismo entre o que está escrito e o que acontece cotidianamente. As armadilhas da discriminação, do racismo, do não reconhecimento do direito de todas e todos estão presentes na vida e na história de negras e negros. Isso se apresenta com sutilezas nas repartições públicas, na falta de acesso à justiça, na manutenção de privilégios para alguns, principalmente a chamada elite.

Durante alguns anos prestei assistência jurídica gratuita através de um convênio oferecido pela Prefeitura. Foi um longo aprendizado. Esse trabalho com a comunidade carente, só comprovou o abismo, a situação de vulnerabilidade e a necessidade de uma mudança urgente nas relações sociais.

Muitas pessoas só precisam de alguém para compartilhar seus anseios e queixas. Que escute com carinho, cuidado e respeito. Alguém que aponte um caminho. E que entenda as dificuldades. Outras, sequer sabem assinar o nome, mas, são verdadeiras bibliotecas, possuem uma experiência inigualável, uma sabedoria ímpar. O conhecimento está sendo perdido. A falta de registros, de documentos e de pesquisas, está enterrando grande parte da história.

Depois vim para Belo Horizonte e fui trabalhar numa escola cujos alunos eram do aglomerado da Serra- o maior da cidade.

E foi uma experiência única. Aprendi na prática o que a faculdade não havia me ensinado: as manifestações da cultura do povo negro, o Rap, o Hip-hop, Street dance, funk. Conheci as Meninas de Sinhá, os coletivos. Tive alunos que eram rappers, grafiteiros, artesãos, dançarinos; uma comunidade repleta de saberes.

Isso fez com que eu voltasse aos bancos da escola. Fiz especialização em Estudos Africanos e Afro-brasileiros. O curso só reforçou o meu entendimento de que o conhecimento está muito além de uma epistemologia eurocêntrica, colonizadora.

Sei que o canto do meu povo, seus batuques e rezas, são manifestações da nossa ancestralidade, da vida.

Sou acima de tudo, antirracista. Orgulho-me e reafirmo cada vez mais a necessidade de valorizar as experiências dos nossos mais velhos, seus ensinamentos. Devemos cultivar o pertencimento, que é a nossa identidade. E essa é a minha profissão de fé.

Sou fruto de uma história que começou a ser escrita nas cavernas, que continuou na batida dos tambores, na poeira levantada pelos pés no compasso do samba.

Salve os Burés, salve o povo dos terreiros, axé!



AS PRIMAVERAS E SUAS DIMENSÕES SUBJETIVAS – Um pouco de mim

**Eliane Costa Santos
(Liu Onawale Costa)**

Epa baba !

Me inspirei inicialmente em Cidade Negra* para as memórias dessa minha caminhada, principio das quebras epistemológicas que me faz ser uma etnomatemática. Faço analogia as transformações da primavera, sustentada por duas grandes dimensões - numa se encontra um cajado e todas as ferramentas que dele antecede e, noutra, três famílias. Por certo são os sustentáculos da trajetória de vida de Eliane Costa Santos (Liu Onawale Costa) uma mulher negra, soteropolitana, professora universitária, pesquisadora em etnomatemática, nessa Estrada** por 57 anos

*Banda originária do reggae, mas com outras influências como soul e o pop rock. Surgiu na cidade de Belford Roxo, no Rio de Janeiro em 1986.

** composição do grupo

Percorri milhas e milhas antes de
dormir
Eu nem cochilei,
Os mais belos montes escalei.

Vim de uma família pobre, com a ciência de que a educação muda a estrutura social do indivíduo. Nesse sentido, me dediquei a estudar, mas, entendendo que não era apenas o estudo, portanto, subverto e desafio esse mundo que me rejeita. Assim, sei exatamente como meus caminhos foram marcados nas vertentes educacionais, religiosas, econômicas.

Sendo assim essa minha escrevivência tem como raiz os passos que vieram de muito longe com pegadas fincadas por Everaldo Araújo Santos e Helena Costa Santos, nas tantas histórias de vida contadas, buscando inventar e reinventar estruturas para cada um dos seus filhos serem mulheres e homens de bem, e para o bem da coletividade criar outrxs 'filhxs'. Incontestavelmente a maior herança que herdo da minha família consanguínea é a riqueza social, o capital cultural e afetivo. Reconheço que o maior trunfo, que me move até aqui é o legado da sabedoria de buscar preencher qualquer lacuna por meio do respeito e solidariedade humana... pela pertença da espiritualidade e pelo saber cósmico em território religioso estando no fim, me sinto a primeira, mas no território acadêmico é uma re (existência), na qual essa trajetória está demarcada por subjetividades.

Assim se forma minha vida, como de toda mulher negra, rodeada pelo racismo estrutural, mas suleada por sábios símbolos e signos que como as águas de um rio, tracejam espaços de forma tranquila, mas se necessário rompe a abertura de uma comporta e inunda o mundo, transgredindo, insubordinando e trazendo outras epistemos a partir de uma quebra de estrutura colonial, deshomogeneizando de conhecimentos.

Na minha transgressão, me torno negra na década de 90 e sou levada ao MNU, ILE AIYE, CEAFFRO, SENUN...as pegadas são tão intensas que deixam bons rastros até hoje, sigo por docente na UNILAB Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro Brasileira Males /Ba, Professora convidada do mestrado ULAN Universidade Luedi A'NKonde / Dundo Norte /Angola .

No MNU faço parte da equipe organizadora do SENUN-Seminário Nacional de Universitários (as) Negros (as), sob a perspectiva de discutir a “Universidade que o povo negro quer” e quase vinte e cinco anos depois faço concurso para a UNILAB - também construída por ideais de movimento social, nos quais parte deles, com similitudes, sem interligações, mas preteridas por nós do SENUN. Ha um adiconante a minha história da UNILAB - o curso de Pedagogia, tem no currículo o princípio da afrocentricidade – com a Etnomatemática enquanto componente obrigatório o qual leciono e coordeno o Grupo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas em Etnomatemática – GIEPEM / UNILAB.

Em 2019 complementa minha realização, com o convite do GEPEM/ USP (grupo que sou membro desde 2005) para integrar o primeiro mestrado em Educação com ênfase em Ciências e Matemática na ULAN-, sendo meu orientando quem abre portas, para outras defesas. Cada ida e vinda a Angola, percebo que sou outro Ser.

Desde a década de 90 em formações nas escolas, as indignações dos estudantes com a matemática deram base para repensar as formas de calcular, problematizar em diversas culturas, e assim, deixo meu bacharelado em contábeis, vou para minha segunda graduação em matemática, com um TCC discutindo etnomatemática.



Jogo de Ayô. Coleção do Museu Afro-Brasileiro
Foto:grafia: Claudiomar Gonçalves.

Aventuro ser formadora e discutir as matemáticas presentes nas danças e percussão no Projeto da Banda ERE do Ile Aiye; em dialogar com a matemática por meio das trancas no projeto Omindudu; as problematizações e cálculos no dia a dia das trabalhadoras domésticas do Projeto profissionalizante Ampliando Horizonte; a matemática e a cultura africana dos projetos da Escola Plural do CEAFFRO. Todas essas experiências antes da implementação da lei 10639 de 2003. Paralelo as instituições de movimento social, discuto na Educação formal do Ensino Básico, em São Francisco do Conde, a matemática existente no dia a dia dos feirantes e das marisqueiras. Experiências que me motivaram a realizar especialização em Educação para as Relações Etnicorraciais também no CEAFFRO, discutindo a “Matemática e a Cultura afro-brasileira”, que por motivos outros não defendi.

O interesse pela quebra de paradigma numa outra dimensão temporal da matemática, contribuiu para que constituísse um projeto para “Bolsa Ford”, cursasse o mestrado em Educação matemática, adentrasse na Etnomatemática pesquisando os teares Kente em Ghana. Continuasse doutoramento com Etnomatemática e a Cultura Africana. Minha expertise propicia ao término de o doutorado ser assessora do Núcleo étnico racial da SME – São Paulo (2014-2016) e junto com a equipe, implantar jogo Mancala Awele - um jogo africano – em todo o município de São Paulo.



Tear. Coleção do Museu Afro-Brasileiro. Origem: Abomey, República Popular do Benin. Doação do Ministério das Relações Exteriores do Brasil em 1976. Foto:grafia: Claudiomar Gonçalves.

Em 2020 escrevo com co-autoria de Assis Anderson o livro infantil, sobre o jogo Mancala de Guiné Bissau – “Historias além-Mar”.

Mas nem tudo pode ser respondido com a lógica da precisão dessa querência, nas primaveras de 2008, 2013, 2018, 2019 algumas flores se esparramam pelo chão e viraram cinzas cintilantes...” Apontando a circularidade da vida.

Se hoje estou aqui, se essa produção epistêmica decolonizada existe, ontem eu estava aí, na transição - e o fim se torna início.

Termino aqui como que iniciando - Laroye !

Eu, uma remanescente quilombola da Roma Negra [1]



Lindinalva Barbosa

"Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto emerge como um ato político." [2]

Nasci nesta cidade do Salvador no início dos anos de 1960, em Campinas de Pirajá, um lugar que só bem mais tarde, e por força da ação educativa do Movimento Negro, viria a descobrir que no passado era um grande quilombo, comandado por uma preta guerreira de nome Zeferina. Pensando por aí, posso dizer que já nasci quilombola, considerando que fui parida e amamentada em solo regado e fertilizado pela força vital de antepassadas/os que trouxeram da África os ingredientes fundamentais de formação deste país.

A partir deste território "remanescente de quilombo", fui constituindo as minhas experiências enquanto "resistente quilombola", aprendendo com a minha família e a vizinhança, a permanecer viva, sobrevivendo ao projeto antigo de extermínio do povo negro. Nesta empreitada, a determinação de minha mãe e meu pai, Isabel e Antônio Barbosa, em promover horizontes mais largos para seus filhos e filha, sobretudo através da educação, foram fundamentais para que eu conseguisse ultrapassar algumas fronteiras, e me tornar a primeira da família, de ambas as partes, a chegar à universidade. A escolha pelo estudo das Letras tem muitos significados que aqui neste texto inicial não caberia "desfiar", mas é certo que o mundo da literatura é uma das escolhas que me afetam de forma definitiva.

Lá pelos anos de 1980, encontrei-me com as principais escolas que alterariam definitivamente a minha vida: o movimento negro organizado e o candomblé. Estes encontros foram responsáveis por orientar a minha forma de ser e estar no mundo, e definiram as escolhas fundamentais da minha vida.

Nos finais desta década dos 1980, recebi o maior e mais bonito presente das mãos de Olodumare: o nascimento de minha filha Isabela, trazida à minha vida pelo axé de Ogum e Yemonja.

Neste mesmo período ingressei na UFBA, como técnica-administrativa, e, após alguns anos, mais precisamente em 1993, passei a exercer minhas atividades funcionais no CEAO – Centro de Estudos Afro-orientais da UFBA. Este foi um espaço em que, durante quase trinta anos, pude aprender muito, enquanto exercia minhas atividades funcionais (mas também políticas), sobre a re-existência, a história, a cultura e cosmogonias legadas pela África e seu povo sequestrado; sobre a diáspora, o povo descendente de africanas/os e as lutas que seguem urgentes até agora.

A partir da instalação do CEAO no Terreiro de Jesus, Centro Histórico de Salvador, em inícios dos anos 1990, pude experienciar, de forma mais próxima, a efervescência cultural afro-baiana que tinha, no espaço do Centro, uma afluência potente de intelectuais, ativistas, estudiosas/os, religiosas/os de matriz africana, estudantes, e etc ao prédio colonial da universidade, e que se constituía como um “espaço de acesso livre” à quase inacessível academia e ambiente universitário, por parte do público externo, muitas vezes constituído, sobretudo naquela época, por muitas/os não-letradas/os formalmente. Esta característica do CEAO, herdada das antigas instalações do bairro do Garcia, fazia do Centro aquilo que o saudoso Prof. Ubiratan Castro, um de seus diretores, chamou de “Casa dos Negros da Bahia”.

O Centro Histórico da Roma Negra funciona como um “território-escola” para minha formação em todos os níveis, e, provavelmente, o espaço da cidade, onde mais circulei durante um bom período destes quase sessenta anos de existência. Retomando a narrativa escreviente sobre as escolhas que fiz na vida, reconheço no cenário do Terreiro de Jesus e Pelourinho, muitas passagens de exercício da luta anti-racista (as gloriosas terças da benção dos anos 1980, eram aulas magníficas sobre negritude!), e os encontros com o meu amor pela literatura, marcadamente a literatura negra.

Inúmeros lançamentos de livros produzidos por escritores/as, poetas e estudiosas/os negrxs, ocorriam nos espaços do Centro Histórico. Tenho ainda marcado na memória o lançamento do livro de poemas de Jônatas Conceição da Silva, provavelmente em finalzinho dos anos 1980, que ocorreu num dos salões do imponente prédio da antiga Faculdade de Medicina, onde também está instalado o MAFRO. Inclusive, é quase certo que o lançamento de *Outras Miragens do Engenho* (1989) de Jônatas Conceição, tenha sido mediado pela direção do Museu Afro, que àquela época era vinculado institucionalmente ao CEAO. O livro da Profa. Ana Célia da Silva, *A Discriminação do Negro no Livro Didático* (1995), ocorreu numa apoteótica noite de lançamento no CEAO, no qual as pessoas precisaram fazer revezamento para entrar, de tão numeroso que foi o público presente.

Outra boa memória, foi a do lançamento do Cadernos Negros 19 – Melhores Poemas (1998), uma das edições históricas da Quilombhoje, ocorrida na Fundação Casa de Jorge Amado. Este lançamento foi a minha primeira experiência de organização de evento literário, coordenado pelo poeta e amigo/irmão, Lande Onawale. Muitas outras referências literárias e intelectuais transitaram e lançaram suas publicações nos espaços culturais do Centro Histórico, mas o CEAO foi, certamente, o lugar onde mais ocorreu eventos desta natureza, enquanto sediado no Terreiro de Jesus, entre os anos de 1990 e meados dos 2000. E eu, agradecida ao tempo e ao destino, pude participar e me alimentar muito deste processo.

Escrever para não esquecer, escrever sobre o que se vive. Este enunciado me vem agora, quando retomo estas memórias de caminhos trilhados até aqui; e também me apresenta o desafio de vencer pequenas guerras contra algumas verdades inventadas sobre pessoas negras, em especial sobre mulheres negras, notadamente as da minha geração. Mas estas, são outras conversas, que teceremos futuramente...

A literatura negra, como uma das minhas escolhas de vida, me fez caminhar, através de uma pesquisa acadêmica (2009), pela trajetória e obra literária de Abdias Nascimento. É também deste mergulho na obra de Abdias, que me reconheço e me assumo como uma remanescente quilombola da Roma Negra.

Nesta experiência de produção acadêmica, descobri que a arte pode ser, antes de qualquer outra coisa, ferramenta de libertação. E essa máxima, tem sido reafirmada por escritoras e escritores que leio e admiro, como a nossa agbá Conceição Evaristo, quando nos oferece a proposição de escrevivência.

Aqui, me encaminho para finalizar estas linhas de apresentação, depositando minha gratidão à Revista do MAFRO por esta oportunidade de exercitar, nas suas páginas, a reconstrução das minhas memórias e impressões sobre o mundo, através da literatura em movimento e que tem como força motriz a escrevivência guerreira e bonita da nossa gente. Longa vida à Revista do MAFRO! Vidas negras importam e têm direito à justa felicidade!

[1] Roma Negra, epíteto da cidade do Salvador, em referência à sua população majoritariamente negra. Esta denominação é atribuída à Mãe Aninha – Eugênia Anna dos Santos, yalorixá fundadora do Ilê Opô Afonjá, falecida em 1938.

[2] KILOMBA, OGrada. Memórias da Plantação – Episódios do racismo cotidiano/Grada Kilomba; tradução Jess Oliveira. 1.ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, p. 28.

Lindinalva Barbosa é Olorixá Oyá do Terreiro do Cobre. Ativista do Movimento Negro e do Movimento de Mulheres Negras. Licenciada em Letras – UCSAL/2000 e Mestre em Estudo de Linguagens – UNEB/2009. Educadora com ênfase em Educação para as Relações Étnico-raciais e de Gênero



Em primeira pessoa desconfiando e questionando museus.

Nila Rodrigues Barbosa

Em prefácio de um livro que teve sua primeira edição em 2004, Mário Chagas, um dos teóricos de museus e museologia mais estudados na academia, diz que o autor do livro desconfiava dos museus e isso era produtivo pois nos fazia pensar que museus não seriam unanimidade nem tampouco seriam isentos de crítica. Isso é importante como um começo de falar sobre de onde partiram minhas investigações sobre Museus. Trata-se de uma publicação que traz para a teoria a contraposição a algo considerado resolvido só porque instituído como solução sem nenhum problema ou inquietação. Francisco Régis Ramos, em “A danação do objeto” [1] chama atenção para o fato de que o Museu como instituição deveria ter o compromisso de manter a inquietação sobre a representação da qual é detentora. Uma forma um tanto, digamos, dialética de ser.

Minha trajetória na escrita sobre museus também vem dessa perspectiva, um pouco iconoclasta, de desconfiar de um lugar com um poder tão grande de contar uma história que para além de ser reverberada para o Outro, seria, principalmente, indicada para crianças como forma de conhecer a história da sociedade da qual faz parte por nascimento ou por adoção. Este um sentido óbvio de manter esse poder. Venho do lugar do Outro. Sou uma mulher Negra, nascida na periferia e ainda construindo nas margens e as vezes junto dela uma forma de pensar que possa ser para todos porque contempla a todos em suas diferenças e trajetórias. Cursei toda a minha formação inicial até a graduação, em escolas e faculdade pública, com bolsa de estudo para pós-graduação a nível de especialização e mestrado em universidade pública.

Meu primeiro contato, consciente, de ser o museu um lugar de guarda de história a ser contada da forma como narrada ali, foi com minha pesquisa do Bacharelado em História, ainda no final na década de 1980. Foi quando consegui, pela primeira vez dar conta da inquietude de ser minha cidade tão nova, menos de 100 anos e o estado de Minas Gerais ter seu início na história no período colonial. Ou seja, a História de Minas Gerais começa antes que houvesse no Brasil o Estado nacional e a história de Belo Horizonte datava do período republicano em seu início.

Note-se que a história de Minas Gerais conta que teve três capitais, entendidas aqui como o centro onde se localiza o poder político. Mariana, Vila Rica depois Ouro Preto e atualmente Belo Horizonte. Não cabe aqui contar essa história e a história de cada uma dessas capitais mas interessa-nos ter em conta que as duas primeiras cidades, são muito próximas e, o ciclo do ouro perpassa seus passados de forma a abarcar origem e processos históricos.

Mas Belo Horizonte, sempre me pareceu tão pertencente a isso quanto aquelas duas. Uma das razões seguramente foi exatamente o processo de mudança para capital que abarca um período, segundo as fontes históricas de 1893 a 1897. Mas ao demarcar esse tema para a minha monografia do bacharelado eu finalmente me dei conta de que se tratava de um paradoxo. Explico: do pouco que estudamos na escola sobre a história de Belo Horizonte somos ensinados que a nova capital foi construída sobre as ruínas de um arraial chamado Curral D’el Rey, possivelmente formado a partir do século XVII. Quando se consulta os documentos dessa mudança percebe-se, primeiro que a cidade foi construída sobre o Arraial do Belo Horizonte, novo nome dado ao Curral D’el Rey a partir de 1890, ano seguinte à Proclamação da República.

Um sinal de contradição em todo esse processo que narro rapidamente aqui, então, é a mudança de nome para um Arraial que estaria em ruínas quando foi estudado para ser capital republicana de Minas Gerais.

Minha pesquisa apontou então o movimento político do lugar através de suas lideranças para que a mudança da capital se efetivasse da forma como foi desrespeitando as conclusões da Comissão de Estudos da Localidades para ser a nova capital. A referida Comissão escolheu outro local e o Congresso Mineiro escolheu Belo Horizonte.

Outras contradições aparecem nesse processo, mas é importante mencionar aqui como aquela primeira história de Curral D’el Rey para capital foi construída, e como foi importante para isso a efetivação de um museu da cidade implantado em 1943, construído com fontes especificamente escolhidas para contar a história de uma capital construída com todos os requisitos de uma modernidade asséptica e com fontes recentes. Desse museu Mário de Andrade teria dito quando visitou a cidade em 1952: Belo Horizonte tem as antiguidades mais novas do mundo” [2] .

Esse museu foi abordado na minha monografia de Especialização em Estudos Étnicos e Africanos, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC/MG [3] . Estudei os percursos do responsável pela formação do acervo e criação do Museu que, inaugurado como Museu de Belo Horizonte acabou anos depois por levar o nome de seu criador: Abílio Barreto.

Quando desenvolvi a pesquisa para essa monografia que foi defendida em 2007, eu já trabalhava no referido Museu Abílio Barreto, o museu da cidade, desde 2003 e foi importante para

que a minha crítica se tornasse tão apurada na pesquisa o trabalho com uma equipe que reunia muitos historiadores (professores e pesquisadores), Restauradores, Bibliotecários e nenhum museólogo. Porém, essa falta do profissional de museu era sanada por uma pessoa que fora cedida do Museu Histórico Nacional, para capitanear a equipe e que a dirigiu no sentido de fazê-la pensar museus com base em ampla bibliografia sobre eles em sua especificidade. O nome desse formador é José Neves Bittencourt[4].

Foi um período em que os Anais do Museu Histórico Nacional e os do Museu Paulista tinham artigos lidos de modo contínuo desde os aspectos da formação dos museus, como de conservação, teoria museológica, montagem e cenografias das exposições, etc. Foi oportunidade de formação intensiva e que muito me ajudou a escrever e publicar inclusive nos Anais do Museu Histórico Nacional com o tema de não representação de Negros[5]. Data desse período os primeiros artigos escritos coletivamente e individualmente.

Fui curadora de várias exposições e uma das últimas realizadas causou certo incomodo dentro daquela equipe técnica, mas foi levada a cabo e de certa forma negociou com a cidade não representada em seu museu. O nome da exposição, “Uma questão de Raça, representações do Negro no Museu da Cidade”, buscou ser um ponto de questionamento de paradigmas que poderiam expor o próprio museu, o seu acervo e a comunicação de acervo. Uma espécie de autoquestionamento, (porque eu, curadora da exposição, era também técnica de acervo daquele museu), do museu como uma instituição concebida para construir e reverberar a narrativa da história da cidade

e para não representar negros na história da cidade.

Uma visita singular a essa exposição de certa forma me deu o feedback de que minha crítica encontrava ressonância em outros trabalhos que eu não conhecia, até então. A exposição foi montada em uma área que era um foyer que era entrada para o auditório. Um seminário sobre reservas de museus reuniu técnicos e diretores de museus de todo o Brasil naquele museu e uma pessoa ao ver a exposição pediu para falar com a curadora. Foi muito interessante porque quando a recepcionista me falou a primeira vez sobre isso, o fez com o maior cuidado, chamando atenção para que a exposição pode ter causado em alguém alguma indignação principalmente pelo tratamento dado a alguns objetos totalmente diferenciado.

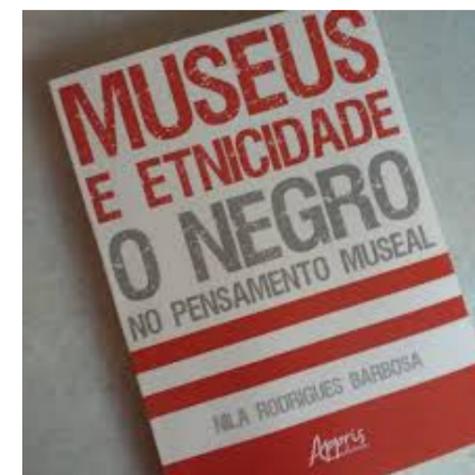
Além da própria mensagem expositiva de “mea-culpa” do museu por não representar Negros como protagonistas, ou ao menos antagonistas em seu acervo. O diálogo com esse então diretor do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia me aproximou de algumas leituras que eu ainda não havia feito e também de sua dissertação de mestrado e sua tese de doutorado. Essa última, dialogava diretamente com a minha exposição. Foi a primeira vez que tomava contato com a obra de Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha e também com lugares na Bahia onde epistemologias importantes poderiam me enriquecer intelectualmente. Escrevi um artigo onde é narrado todo o processo de montagem da exposição, seus contextos político, históricos e museológicos, de forma detalhada [6].

As visitas a exposição, “Uma questão de Raça, representações do Negro no museu da Cidade”, por parte das escolas, foi colocada no roteiro de visitas ao Museu, mas, eventualmente, poderia não ser mediada. Ela destoava das outras exposições vigentes no mesmo período, e na minha avaliação cumpriu bem seu papel de impactar e ao menos possibilitar o exercício de pensar diferente. Foi uma primeira experiência e anos depois um contínuo de exposições e outros eventos relacionados a presença de protagonistas negros (as) negra na cidade começou a ser constante até os dias atuais.

Até então, pensando minha cidade comecei a atentar para a questão de museus a nível nacional e me chamou atenção o Museu da Inconfidência e o Museu do Ouro. Comecei a observar os acervos destes dois museus com a hipótese de que não fossem eles instituições que vissem o protagonismo negro no século XVIII, cujo acervo possuíam e comunicavam. Para confirmar a hipótese, pensei primeiro na figura do Quilombo como aparecia nos dois museus e ao não perceber a presença de representação deles nos acervos, passei a problematização do tema e dos museus para um projeto de mestrado. Fui aprovada no então Programa Multidisciplinar de Estudo Étnicos e Afro-orientais da Universidade Federal da Bahia. Sob a orientação do professor, doutor Marcelo Cunha, museólogo e professor do POSAFRO pude desenvolver o projeto, em consonância com as teorias da etnicidade, elementos de metodologia interdisciplinar entre ciências sociais e antropologia e estudos culturais.

Foi um avanço teórico muito importante para mim. Foi possível perceber como Museu pode ser pensado de diferentes formas e de diferentes miradas em acervos e trajetórias.

Foi possível inclusive ver que aquela desconfiança, sem aspas, tem razão de ser e pensar que o museu das certezas pode não ser o ideal para aquele social no qual esteja inserido. Minha dissertação foi publicada em forma de livro[7].



Meus artigos estão disponíveis em pdf no site da Academia Edu[8].



Escrevi um livro paradidático que explora quilombos de Minas Gerais na região da Serra do Cipó[9], tantos os que existem efetivamente quanto os que existem apenas na memória sofrem nessa região com a voracidade da mineração a decompor materialmente, politicamente e historicamente vidas, lugares e memórias.

Uma boa forma de acabar esse artigo, na primeira pessoa talvez fosse contar os projetos de pesquisa futuros. Porém isso não será necessário, uma vez que o que foi pesquisado por mim até agora, carece do estudo da perspectiva do outro e seus museus, se é que eles existem. Este talvez seja o início da formulação de uma boa hipótese.

Em Belo Horizonte, Minas Gerais, 20, outubro de 2020.

[1] RAMOS, Francisco Régis Lopes. A danação do objeto: o museu no ensino de História. Chapecó: Argos, 2004.

[2] ANDRADE, Mário de, apud, OLIVEIRA, João Viana de. Jornal Tribuna de Minas, 1952, Belo Horizonte, p.8-9.

[3] BARBOSA Nila Rodrigues, Museu e cidade: o não-lugar do Negro no Museu Histórico de Belo Horizonte. Monografia defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Estudos Africanos e Afro-brasileiros, como condição para obtenção do título de Especialista. Orientação; Prof. Dr. Erisvaldo Santos. Ano 2007

[4] Graduado em História pela Universidade Federal Fluminense, mestrado em História Social pela Universidade Federal Fluminense e doutorado em História pela Universidade Federal . Pesquisador do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, lotado atualmente na 13ª Superintendência Regional. Tem experiência nas áreas de História (ênfase em História do Brasil Império e do Movimento Museológico Moderno) e em organização e gestão de museus. Atua principalmente nos seguintes temas: acervos museológicos, Brasil-museus, coleções, Brasil-história, teoria da memória, Museologia, cultura material. ID Lattes: 7833851873558681.

[5] BARBOSA, Nila Rodrigues [org.] Dossiê Representação dos Negros em Museus. Anais do Museu Histórico Nacional, v. 40, p. 144-147, 2008.

[6] BARBOSA, Nila Rodrigues. O não-lugar do negro no acervo museológico: problemas e perspectivas. IN GUIMARÃES, Manoel Salgado e RAMOS, Francisco Régis Lopes, [org.] Futuro do Prétérito: Escrita da História e História do Museu. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar / Expressão Gráfica Editora, 2010.

[7] BARBOSA, Nila Rodrigues. MUSEUS E ETNICIDADE. O Negro no Pensamento Museal. 1. ed. Curitiba: Appris, 2018.

[8] <https://independent.academia.edu/NilaRodriguesBarbosa>

[9] BARBOSA, Nila Rodrigues; SILVA, Ulisses Manoel ; MURTA, R. . QUILOMBOLAS: Somos parte dessa história. 1. ed. Belo Horizonte: Bicho do Mato, 2014.

Nila Barbosa - Graduada em História pela UFMG, Mestre em Estudos Étnicos e Africanos pela UFBA e Aperfeiçoamento em Culturas e História dos Povos Indígenas. É pesquisadora atuando nos seguintes temas: história, cidade, história e raça museu e acervos, arquivos, quilombos e quilombolas. Escreve artigos e resenhas em periódicos científicos é autora do livro, Museus e Etnicidade: o Negro no pensamento museal e coautora do livro paradigmático Quilombolas: Somos parte desta história



Fotografias e Memórias

Elson Rabelo

Iniciei minha trajetória acadêmica no Curso de Licenciatura em História da Universidade Federal do Piauí, em 2001.

Meus interesses de pesquisa se ligavam à produção artístico-literária e às questões de identidade nacional e regional, objeto de meu TCC e do projeto de mestrado com que ingressei em 2006 no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, tendo concluído em 2008.

Essa travessia entre o sertão e o litoral do Nordeste brasileiro se tornaria muito frequente e importante para meus aprendizados e construções intelectuais.

Em 2009, ingressei como docente na Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF), no então recém-criado Colegiado de Artes Visuais, no Campus de Juazeiro, Bahia, onde tive a oportunidade de aprofundar a pesquisa iniciada no mestrado sobre as matérias e formas de expressão dos grupos sociais populares e subalternizados.

À época, o campo interdisciplinar em consolidação da cultura visual se apresentava como plataforma para me aproximar das artes visuais, especialmente através de uma prática de documentação situada, ela também, atravessada entre as searas disciplinares e os usos sociais: a imagem fotográfica.

As pesquisas iniciais desembocaram no projeto de doutoramento que apresentei ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, em 2010. Entre Recife e Petrolina, novamente litoral e sertão, desenvolvi e cheguei a defender, em 2014, uma tese de história visual sobre imagens, palavras e práticas sobre os espaços do rio São Francisco, em disputa ao longo do século XX. Adquiri, em 2013, um importante aporte metodológico na abordagem da fotografia na pesquisa, quando frequentei o Seminário La Mirada Documental, na Escuela Nacional de Antropología e Historia, do México, durante um Estágio Sandwich.

De 2015 a 2020, desenvolvi sucessivos trabalhos sobre acervos documentais diversos, mas especialmente fotográficos, entre os quais destaco: a recuperação do acervo do poeta e fotógrafo Eivaldo Macedo Filho, produzido entre 1974 e 1982, em projeto apoiado pelo Programa Rumos, do Itaú Cultural; a recuperação do acervo do Movimento de Defesa do São Francisco, que concentrou suas ações entre 1984 e 1990; e a pesquisa financiada a partir da aprovação em Edital Universal do CNPq sobre o Grupo de Fotógrafos da Bahia, também conhecido como Fotobahia e atuante entre 1978 e 1984.



fotografia Eivaldo Macedo Filho

Desde 2016, integro o quadro docente do Curso de Licenciatura em História, dentro do Convênio com o Programa Nacional de Educação para a Reforma Agrária, do INCRA, e a UNIVASF, voltado para assentados, o que ampliou os espaços de interlocução com os movimentos sociais do campo, especialmente as comunidades quilombolas.

Em 2020, com um novo deslocamento espacial, redirecionei as pesquisas sobre acervos documentais e práticas culturais para o projeto de colaboração técnica com o Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia, em Salvador. Nesta instituição, tenho desenvolvido pesquisa sobre os usos da fotografia no contexto museal na representação das práticas culturais negras e um projeto apoiado pela Funarte para recuperação do acervo do fotógrafo Voltaire Fraga, o qual se desdobrou, recentemente, no Seminário Fotografia e Acervos, aberto ao público.



fotografia Voltaire Fraga

A experiência de investigação sobre a materialidade dos acervos e coleções museais, presente também nas disciplinas que tenho ministrado, se mostra fundamental, hoje, também para o aprofundamento das releituras e aberturas epistemológicas sobre as culturas negras, seus espaços e suas memórias, bem como sobre as políticas culturais que presidem sua visibilidade, nos museus e na sociedade brasileira.

Pen

sa

res

Representações culturais e religiosas na Comunidade

Quilombola de Vicentes em Xique-Xique-Ba: Afirmação identitária e luta por melhores condições de vida

Itamara Silva Damázio

RESUMO

Este texto apresenta um panorama das representações religiosas e culturais desenvolvidas no cotidiano dos moradores da Comunidade Remanescente de Quilombo de Vicentes, em Xique-Xique-Ba e, principalmente, aborda os elementos culturais que foram utilizados enquanto afirmação identitária para reconhecimento quilombola por esta população ainda em processo de luta pela titulação fundiária junto ao INCRA. Para tanto, debrucei-me sobre um dos capítulos da minha dissertação de mestrado, produzida em 2006, intitulada “Ribeirinhos e Sertanejos Quilombolas de Vicentes: Memória e Identidade”, pelo Programa de Estudos Étnicos e Africanos da UFBA do Pós-Afro, sob a orientação do Prof. Dr. Marcelo N. Bernardo da Cunha, pesquisa etnográfica, sobre a qual identificamos tratar-se de um grupo expressivamente católico que se utiliza dos muitos momentos de realização de suas práticas religiosas, ao longo de todos os

anos, para manifestarem, a roda de São Gonçalo e, especialmente, o samba de roda, “os batuques”, como dizem, no intuito de continuarem valorizando sua herança histórica baseada em um mito fundador, originado do contexto escravocrata brasileiro, com o sentido de reivindicação contínua da identidade quilombola e estratégia de luta por maior visibilidade político-social e melhores condições de vida.

Palavras-Chave: Representações culturais e religiosas. Quilombo Vicentes. Afirmação identitária. Melhores condições de vida.

1- INTRODUÇÃO

A Comunidade Remanescente Quilombola de Vicentes situa-se na área rural do município de Xique-Xique-Ba, a 25 km de distância da sede, situada no território de Irecê, no curso do submédio do Rio São Francisco, na região do semiárido baiano, a 577 quilômetros de Salvador. Sendo que possui uma população de uma média de 80 habitantes, sendo circundada por outras comunidades rurais semelhantes em termos de ocupação e com atividades econômico-sociais afins.

Esse é o único Quilombo reconhecido no município e está certificado pela Fundação Cultural Palmares (FCP), desde dezembro de 2006, mas ainda, no corrente ano encontra-se em processo de titulação fundiária, realidade morosa comum a tantas outras comunidades baianas e brasileiras de nosso país em processo pela garantia legal de suas terras, a partir do

Decreto 4.887 de 20/11/2003 que regulamentou o Artigo 68, do ato das Disposições Transitórias da Constituição de 1988, que dispõe sobre o direito à terra aos grupos remanescentes de quilombos[1] do país a qual orienta a FCP e o Instituto de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) na responsabilização, reconhecimento e titulação das referentes terras.

O nome Vicentes origina-se de Vicente, o Vicente Pereira Baldino, homem negro e ex-escravizado que fugiu das terras do Estado de Pernambuco, no século XIX, com sua esposa Joventina Pereira da Cruz e, após percorrer áreas de caatinga, ao longo do Vale do Rio São São Francisco, chegou no município de Xique-Xique, instalando-se primeiramente no povoado próximo, denominado Marrecas, para depois se fixar no território de onde hoje se constituiu o Quilombo de Vicentes.

Faz-se necessário salientar que a minha relação afetiva com essa área deu-se pelo fato de ser originária do referido município e me interessar pelo percurso histórico de grupos considerados excluídos socialmente, desde à graduação, que num momento posterior, reverberou na proposta mais ampla que se transformou na dissertação de mestrado, defendida em 2016, na qual analisei a trajetória dessa comunidade, desde a sua formação, à memória reconstituída através do pleito quilombola e sua relação com os dispositivos legais.

Nesse contexto, pude identificar que as manifestações especificamente as culturais vivenciadas na localidade possuem um importante significado para estes sujeitos, de contínua reivindicação de afirmação identitária enquanto quilombolas, a partir da interpretação feita de tais dispositivos, constituídos no cenário das lutas políticas da contemporaneidade brasileira, apoiados em discursos antropológicos aos quais estes se baseiam.

Num primeiro momento da pesquisa de campo, acreditava encontrar em Vicentes a prática de religiões de influência ou matriz africana, como a umbanda ou candomblé, por acreditar serem estas as mais representativas em terras brasileiras da religiosidade do povo negro e de sua cultura por apresentar elementos de mitos e tradições africanas que pudessem justificar a diferenciação de outras comunidades circunvizinhas a Vicentes que não fossem quilombolas. Entretanto, a totalidade do grupo autoafirmava-se católica, à época da pesquisa, e a grande maioria participava das atividades religiosas da localidade, seguindo o calendário católico, bem como práticas do catolicismo popular, como reuniões realizadas para cultuar determinados santos e realizar, por exemplo, o rito dos penitentes na Semana Santa.

E, nesse contexto de prática das atividades religiosas católicas, os quilombolas sempre aproveitam para realizar o samba de roda e, em alguns momentos, a roda de São Gonçalo, sendo que, após o reconhecimento da comunidade enquanto

quilombo, ganhou ainda mais força, a realização do samba, principalmente na Trezena de Santo Antônio realizada em 13 de junho, período em que é esperado um número significativo de visitantes, de variadas partes da cidade e de outros lugares, para prestigiarem tal evento que se reveste de elementos entre o sagrado e o profano.

Tanto as atividades religiosas como as confraternizações e o samba de roda são realizados no interior da própria igreja, traduzindo sentimentos de fé, alegria e da necessidade do desejo de autoafirmação desses sujeitos enquanto quilombolas, ao mostrarem, através dos passos e dos batuques do samba que merecem respeito pela sua história e, assim terem a oportunidade de poder galgar maior visibilidade social e política, pensando em obter melhorias econômicas para a comunidade onde vivem.

2- O CICLO DE FESTAS LOCAL

As comunidades negras rurais contemporâneas brasileiras possuem suas especificidades culturais e religiosas que foram sendo sedimentadas ao longo dos anos a partir de sua realidade social, econômica, afetiva, organizacional enquanto grupo. E no caso de Vicentes, a identidade quilombola se interrelaciona à Identidade de ser povo ribeirinho do Vale do São Francisco e sertanejo da Bahia.

Nessa Comunidade, o ciclo de festas ocorre voltado à celebração de datas religiosas, como, por exemplo, o Santo Reis, a Trezena de Santo Antônio, Celebração à Nossa Senhora Aparecida, o Auto de Natal e, neste contexto, se é realizado, em alguns momentos, a roda de São Gonçalo à frente da igreja, e o Samba de roda ou batuques, como os moradores amplamente o denominam, no interior da igreja local.

A Trezena de Santo Antônio, no mês de junho, festividade dedicada ao Santo Padroeiro da comunidade, compreende o evento que mais movimentava o lugar, atraindo pessoas de povoados vizinhos, da sede da cidade e de demais cidades da região, representando para seus moradores a oportunidade de reafirmação de seus valores, identidade, bem como de



Figura 1- Louvor ao Santo . Momento final da celebração religiosa em dedicação ao Santo Antônio na Trezena de junho de 2014. Foto Itamara Damázio

Dadas danças, ritmos, como o samba de roda, dentre outros, fazem parte de um conjunto de práticas de influências africanas na cultura brasileira usados em discursos antropológicos para reconhecimento das comunidades quilombolas da contemporaneidade brasileira, e não foi diferente com a caracterização de Vicentes, pois a antropóloga, Sheila Brasileiro, que produziu o laudo dessa comunidade, em 2012, utilizou o samba de roda como um dos elementos principais para o preenchimento do requisito exigido para reconhecimento legal e do processo em andamento para obtenção do título de terra.

Situação obviamente válida e compreensível, pois segundo Patrícia Pinho (2004) apud Damázio (2006), cultura e política são interpenetrantes e interdependentes e buscam transformar, dentre outras coisas, a ordem hegemônica vigente. Assim, faz-se necessário que os grupos quilombolas valorizem e reafirmem a herança histórica dos elementos africanos presentes em suas formas culturais como elemento importante para sua afirmação identitária, constituindo estratégia de luta e enfrentamento contra o preconceito racial e a pouca visibilidade no contexto social e político de nosso país.

A devoção ao Santo Antônio em Vicentes surgiu com os fundadores do lugar, o casal Vicente e Joventina, que, segundo narrativa dos moradores, trouxeram a crença no Santo, porque na cidade de onde eram originários, Pajeú da Flor, em Pernambuco, o santo também era padroeiro.

Joventina começou a organizar a Trezena e depois passou para que outras mulheres da comunidade a dessem seguimento, como ocorreu com Maria da Caixa [2]. E, no caso atual, Bertulina é a mulher que está à frente de tal prática, uma das lideranças mais importantes, que ao longo dos anos, lutou junto ao grupo pelo Reconhecimento Quilombola junto à FCP.

Nesta região, é comum encontrarmos uma pequena igreja com um cruzeiro fincando à frente, ao centro do lugar, onde todos os anos, geralmente, são celebradas novenas ou trezenas para os santos padroeiros. E, mesmo com o crescente aumento de adeptos de igrejas neopentecostais nestas localidades, há ainda muitos católicos, inclusive participantes ativos nestes eventos. A esse respeito, Antonacci (2014) afirma que influxos desde o século XVIII dos missionários católicos nos sertões nessa área, como pregadores das Santas Missões [3], são ainda parte importante do contexto social e religioso destas pequenas comunidades rurais.

Em Vicentes, há apenas a visita de um padre da paróquia central do município para a celebração da missa no dia de aniversário do Santo, em 13 de junho, na realização da procissão, quando há um maior número de pessoas presentes. Na verdade, poucas são as visitas de membros do clero nestas comunidades rurais distantes da sede da cidade. Dessa forma, os próprios moradores, geralmente mulheres lideram as atividades religiosas previstas no calendário católico.

Figura 2- A Procissão de Santo Antônio. Imagem da chegada do Santo à Igreja, após a procissão para Santo Antônio no período da Trezena. Vicentes, 2014. Foto Itamara Damázio.



E, segundo os organizadores da Trezena de Vicentes, em 2017, esses não recebem apoio financeiro da Paróquia, apenas procuram angariar fundos para a festa e obter melhorias para a igreja na realização do evento, através de doações de moradores da localidade e de outros dos povoados circunvizinhos, através do “pedido de esmola” ao Santo, ao passarem uma bandeira nas casas das pessoas com a imagem do mesmo e ao entoarem cantos nos dias anteriores à celebração da Trezena, o que seria considerado também um processo de publicização da festa.

A grande parte dos moradores participa ativamente dessa festa, mas evidentemente que as mulheres são a maioria, principalmente na condução do momento religioso (na apresentação de cantos, orações, rituais de pedidos e agradecimentos ao Santo).

Os homens, jovens e também crianças começam a estar mais presentes, numa segunda etapa, quando do início da parte profana, quando estes iniciam a performatização da dança de São Gonçalo à frente da Igreja ou quando da distribuição de alimentos e do vinho no interior da igreja e no instante da performatização do samba de roda, também dentro da igreja.



Figura 3 - Grupo de pessoas de Vicentes em visita ao Povoado do Rumo para a realização do pedido de esmola em nome do Santo Antônio. Rumo, 2015. Foto Itamara Damázio

A dança de São Gonçalo é uma atividade bastante comum nesta região e é considerada uma cerimônia coreográfica-religiosa de origem portuguesa em louvor ao Santo Gonçalo do Amarante, sendo coreografa em roda e destinada, especialmente para se pagar promessas ao Santo[4], tomando características específicas em cada região brasileira.

É necessário destacar que em Vicentes esta dança apenas compõe-se enquanto elemento tradicional da Trezena que foi se constituindo ao longo dos anos, mas que não possui caráter de promessa religiosa para o grupo.

Em minha experiência de campo, na pesquisa de mestrado, sintetizo o momento de performatização do grupo na apresentação da roda de São Gonçalo, na qual até mesmo crianças de variadas idades acompanham os passos dos adultos, representando um momento de embricamento afetivo entre todos, reforçado através de laços da memória comum:

Aqueles que não participam da roda de São Gonçalo, aglomeram-se na calçada da igreja, sentam-se em cadeiras ou mantêm-se de pé observando a performance do grupo. E entre gestos, voz, ritmo, o corpo performatiza e simboliza os anseios, angústias, contam histórias, atualizam velhas esperanças, reexperimentam os ritos de fé sedimentados ao longo de anos, reafirmam identidades, reativam quadros de memória construída no social necessária a continuidade do grupo no seu processo de diferenciação com outros grupos. (DAMÁZIO, 2016, p. 74).

Figura 4: A roda de São Gonçalo Início da roda de São Gonçalo na Trezena. Vicentes, 2014. Foto Itamara Damázio.



As demais atividades religiosas desenvolvidas, ao longo do ano, como mencionado, seguem o calendário católico, como o Santo Reis, realizado em janeiro e celebrado também na igreja local. A celebração da Quaresma, do mesmo modo, é feita, a partir da quarta-feira de cinzas e segue até o domingo de páscoa, através do rito contínuo de rezas de terços e benditos a santos. Na Semana Santa, acontece outras atividades, como por exemplo o rito do lava-pés, a procissão da imagem do senhor morto. Sendo que, nesta mesma data ocorre também a prática dos penitentes na sexta-feira, enquanto rito não mais oficialmente aceito pela igreja católica.

Esse ato de homens marcarem seus corpos no sentido de auto-flagelar-se com o significado de salvação de suas almas é um rito penitencial ainda expressivamente forte, pois todos os anos acontece na comunidade de Vicentes e atrai um número

expressivo de pessoas. Contudo, segundo narrativa desses moradores, muitos aparecem mais por curiosidade de que por algum tipo de expressão de fé ao ato.

A respeito desse rito, segundo Cariry (1982) apud Antonacci (2014), a prática de homens pertencentes às camadas populares do campo de se reunir para o ato penitencial é comum desde o século XVII no Nordeste do Brasil, remontando às atividades de flagelação praticadas na Igreja Medieval, assemelhando-se aos movimentos também experimentados por grupos sociais da Europa. Entretanto Antonacci (2014) acredita que esta prática no Brasil remonta mais especificamente ao período inicial da colonização aqui implantada por ordens religiosas da Igreja Ibérica.

Interessante observar que Bertulina, numa etapa final da minha pesquisa de campo, informou-me que pensava em ampliar a manifestação do samba de roda, antes restrita à Trezena de Santo Antônio, também para para 12 de outubro, na celebração de Nossa Senhora, bem como, em dezembro, no Auto de Natal. Na verdade, desde que o samba de roda foi indicado enquanto sinal diacrítico para o reconhecimento da identidade quilombola na comunidade, o grupo buscou ampliar tal prática, mesmo que já estivesse acontecendo dentro dos parâmetros do seu cotidiano.

3- O SAMBA DE RODA NA COMUNIDADE

Atualmente, o samba de roda em Vicentes tem sido realizado na Trezena de Santo Antônio, na celebração de Santo Reis e no Auto de Natal, mas, obviamente, que sua maior representatividade no sentido de envolver um grande número de pessoas do lugar e também de fora acontece na Trezena, no mês de junho.

Como dito, o samba ocorre dentro da igreja, após a prática de rezas ao Santo padroeiro, Santo Antônio, e a realização da roda de São Gonçalo à frente do mesmo espaço.



Figura 5 - O samba de Roda na Igreja local. No centro da roda, está Lena. Vicentes, 2014. Foto Itamara Damázio

Idosos, crianças, mulheres e homens de variadas idades participam do samba. Evidentemente que a maioria é composta por mulheres e há poucos adolescentes envolvidos no ato. Alguns dos homens presentes na roda possuem idade acima dos 40 anos. Entretanto suas participações não deixam de ser expressivas tal qual são as das mulheres nos passos do samba e nos movimentos feitos com o corpo. E, quando não estão dançando, tocam o instrumento caixa, o pandeiro e entoam cantos que versam geralmente sobre a labuta na lavoura, a vivência no rio, os períodos de secas, a relação com os elementos naturais que os rodeiam como povo que vive períodos de escassez e também de fartura nestas áreas do nordeste brasileiro.



Figura 6- Os homens no samba de roda. Vicentes, 2014.
Foto Itamara Damázio

Os trajes utilizados pelos presentes são simples e nem de longe lembram aqueles usados em cerimônias religiosas afro-brasileiras ou em atividades turísticas do Recôncavo Baiano no qual mulheres, por exemplo, se vestem com turbantes, longas saias rodadas e coloridas. E, nestas ocasiões, o corpo expressa, através de sons, palmas e fortes pisadas dos pés no chão de cimento uma relação unívoca na composição do ato performático. O que menos importa é a letra da música, pois é o ritmo o elemento que envolve e produz sentidos, conforme atesta Raymond Willians apud Muniz Sodré (1998, p.20):

Do que já sabemos, parece claro que o ritmo é uma maneira de transmitir uma descrição de experiência de tal modo que a experiência é recriada na pessoa que a recebe, não simplesmente como uma abstração ou emoção, mas como um efeito físico sobre o organismo – no sangue, na respiração, nos padrões físicos do cérebro – um meio de transmitir nossa experiência de modo tão poderoso que a experiência pode ser literalmente vivida por outros.

Constatarei que para o grupo o instante denominado síncopa do samba é deveras entusiasmante, pelo fato dos sons produzidos pelo corpo serem reforçados pela descontinuação do ritmo da música.

Neste sentido, a síncopa para Sodré (1998, p.20), “é a batida que falta. É a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutra mais forte”. Lembrando ainda que para tal autor tanto o samba como o jazz são originários de ritmos africanos, e a síncopa do samba era dançado pelos negros africanos no período escravocrata brasileiro enquanto elemento de falsa submissão já que o negro acatava o sistema tonal europeu, entretanto, de mesma forma, desestabilizava, ritimicamente, através da síncopa (SODRÉ, 1998, p.25).

Faz-se relevante destacar que tais ritmos musicais de influência africana trazidos pelos negros que aqui aportaram na diáspora africana misturaram-se a outros de demais origens rítmicas e de forma dinâmica se resignificaram, até porque não podemos pensar em congelamentos culturais e sim em confluências rítmicas em solo brasileiro.

Relatos de moradores da comunidade e de visitantes atestam que o samba de roda apresentado em Vicente é um dos que mais atraem pessoas a participar, devido à animação e envolvimento o qual provoca nos participantes. No período da pesquisa de campo, constatei algumas pessoas residentes de outras cidades filmando e fotografando a festa interessadas em divulgá-la em sites e blogs culturais de seus municípios. Evidentemente que na medida em que o povoado conquistou o status de comunidade quilombola atraiu a atenção de outras pessoas interessadas em conhecer a história do lugar, suas características culturais e religiosas.

Ainda é uma parcela pequena de pessoas que surge com o intuito de realizar o que chamaríamos de turismo local nestes períodos de realização de festejos religiosos e culturais, até porque a comunidade possui difícil acesso, pois o deslocamento faz-se por estrada de terra mal sinalizada no qual são oferecidos alguns carros em péssimas condições para transporte público diário, e como o lugar é pequeno, não dispõe de condições mínimas para a realização de algum tipo de estadia ou passeio. Na verdade, não há interesse do poder público municipal ou demais órgãos governamentais em auxiliá-los neste sentido.

Segundo a coordenadora e pesquisadora do samba de roda e também uma das representantes do Conselho de Cultura de Xique Xique, Giselda Meira, tal manifestação ocorre não somente em Vicente, mas em outros bairros e comunidades rurais da Cidade e é ainda bastante representativa e importante, porque movimenta as localidades e atraem pessoas de outras partes do município. Entretanto, de acordo com ela, como chega pouco recurso financeiro a essa Secretaria não há como fazer muita coisa para valorizar muito mais essas manifestações culturais locais.

Outra questão interessante a sinalizar refere-se aos depoimentos das informantes na pesquisa de mestrado, ao enfatizaram que a habilidade com o samba é aprendido desde a infância, quando as crianças acompanham seus pais e familiares nas reuniões e não há um sequer que não saiba dar tais passos e ainda afirmam duvidarem que poucas pessoas de comunidades vizinhas

possuam as mesmas habilidades que eles com a dança.

Provavelmente, essas falas estão intimamente ligadas a uma maior necessidade de afirmação da identidade quilombola, pois como já discutido, a partir do reconhecimento identitário étnico, o desejo de afirmação se tornou mais claro para o grupo de Vicentes. A esse respeito, French (2003), apud Damázio (2018, p. 162) aborda o seguinte:

Práticas culturais, construção identitária e conteúdos legais estão em um processo de interligação, a partir do discurso teórico utilizado por ela denominado de “legalização de identidades” na compreensão dos grupos quilombolas do Brasil atual. Portanto não há como analisar a prática do samba de roda em Vicentes, sem deixar de mencionar a maior importância que o grupo tem atribuído ao ato no seu contexto local por ter sido considerado como um dos sinais diacríticos para o reconhecimento étnico.

Obviamente que a prática cultural do samba de roda representa para a comunidade um elemento diferenciador identitário na relação com os demais grupos não-quilombolas da região por possuírem a descendência calcada num mito de origem negro-escrava, mesmo que essa prática aconteça em outras localidades rurais da região.

Sobre isso, French (2003) afirma que, ao realizar estudos de pesquisa sobre a comunidade quilombola de Mocambo de Sergipe, em 2001, concluiu que parte de sua população a qual se identificava como quilombola usou elementos da cultura sertaneja do nordeste brasileiro, como o samba de coco, por exemplo, bem como letras de músicas, para se adequarem às exigências legais para obtenção do título de terra. Mas, por outro lado, não se pode analisar sob uma visão instrumentalista tal questão, pois segundo Sahlins (1999) apud French (p.61):

Pensar numa proposta instrumentalista para analisar esse tipo de comunidade colocaria o observador numa posição funcionalista, pois que deixaria pouco espaço livre para a compreensão da criatividade local, para os significados advindos das histórias pessoais e do grupo, e para uma ligação emocional e para o lugar onde vivem, embora tudo isso esteja expresso no processo de luta pelo reconhecimento legal.

Neste contexto, para além da luta pelo direito ao título de terra, por visibilidade social e pela busca por direitos sociais e políticos, os quilombolas de Vicentes demonstram manter intrínseca a relação de afetividade com a prática do samba de roda, atividade essa sedimentada pelos fios da memória que foram sendo constituídos ao longo de tantos anos.

4- CONSIDERAÇÕES FINAIS

É no contexto de realização de atividades religiosas que seguem o calendário católico oficial, bem como o popular, comum no nordeste brasileiro, que a Comunidade Quilombola de Vicentes pratica atividades culturais, como a roda de São Gonçalo e o samba de roda, sendo que a igreja dessa localidade é o ponto central onde tais manifestações acontecem, demonstrando que o sagrado e o profano podem coexistir no mesmo espaço para atender, às crenças, aos anseios e às necessidades dos sujeitos imbuídos também do desejo de reafirmarem suas identidades.

Para tanto, o samba de roda representa para o grupo, desde o reconhecimento quilombola pela FCP, um elemento importante de reafirmação identitária quilombola, o que significa também a busca contínua por direitos a serem atendidos de acordo com as leis e decretos que tratam das demandas legais aos grupos remanescentes de quilombos do Brasil atual. Essa população ainda espera maior valorização, a partir da assunção dessa nova identidade, através da obtenção de políticas públicas mais eficazes, pois a sua grande maioria vive, atualmente, de programas sociais do Governo Federal, da aposentadoria de idosos, da pesca, da agricultura familiar e dos poucos incentivos do governo municipal a sua associação de moradores.

Entretanto, examinar apenas que a prática do samba de roda, por exemplo, representa para o grupo a necessidade contínua de

reafirmação identitária quilombola é pensar apenas sob a ótica instrumentalista, isso seria negar a percepção de que esses sujeitos possuem uma relação de afetividade, de envolvimento criativo, dinâmico e da construção de uma memória com os seus neste lugar no qual vivem há anos. Portanto, da mesma forma em que esperam respeito as suas práticas culturais e religiosas, a sua história enquanto povo negro que por anos sofreu preconceito, na região, devido à origem escrava de seu fundador, o negro Vicente, almejam, como muitos outros grupos sociais em processo de exclusão neste país melhores condições sociais e econômicas de vida para si e suas famílias.

[1] Consideram-se remanescentes das comunidades de quilombos, para fins deste Decreto, os grupos étnico-raciais, segundo critérios de autoatribuição, com trajetória histórica própria, dotados de relações territoriais específicas, com presunção de ancestralidade negra relacionada com a resistência à opressão sofrida.

[2] Faleceu com mais de 100 anos de idade, em 2018, sendo uma das mulheres que participou ativamente da organização da Trezena por muitos anos e das atividades culturais da comunidade, tocando o instrumento caixa e dançando o samba de roda.

[3] Grupos de padres de diferentes ordens religiosas e nacionalidades que percorriam os sertões nordestinos, principalmente em regiões carentes de párocos e acompanhamento assíduo de membros do clero. (ANTONACCI, 2014, p.).

[4] Disponível em <<http://www.curta.doc.tv/cultura-popular/dança-são-goncalo>> Acesso em 15 fev. 2016.

5- REFERÊNCIAS

ANTONACCI, Maria Antonieta. Memórias ancoradas em corpos negros. São Paulo: EDUC, 2014.

BRASILEIRO. Scheila. Relatório da Comunidade Quilombola de Vicentes em Xique-Xique/BA. MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL/BA, 2012.

CURTADOC.TV. Dança de São Gonçalo. Disponível em <[http: www. Curta.doc.tv/cultura-popular/dança-são-goncalo/](http://www.Curta.doc.tv/cultura-popular/dança-são-goncalo/)> Acesso em 15 fev. 2016.

DAMÁZIO, Itamara Silva. Ribeirinhos e Sertanejos Quilombolas de Vicentes: Memória e Identidade. Dissertação de Mestrado. UFBA- Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos. Salvador, 2018.

FRENCH, Jan Hoffman. Os Quilombos e seus Direitos Hoje: Entre a Construção e a História. São Paulo. Revista da História, n. 149,2ed.p. 45-68. 2003.

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES - FCP -Comunidades Quilombolas. Disponível em < [http:// www.palmares.gov.br /](http://www.palmares.gov.br/) > Acesso em 20 de maio. 2014.

MINISTÉRIO DO DESENVOLVIMENTO AGRÁRIO- MDA - Instituto de Colonização e Reforma Agrária- INCRA- Coordenação de regularização de Territórios Quilombolas. Procedimentos Administrativos para Regularização de Territórios Quilombolas.Goiás: Apostila para Evento de Capacitação, 2010.

PINHO, Patrícia de Santana. Reivencões da África na Bahia. São Paulo: Annablume, 2014.

SODRÉ, Muniz. Samba: o dono do corpo. Mauad Editora LTDA. 2ed. Rio de Janeiro: 1998.



Itamara Silva Damázio, nascida em Xique-Xique, Bahia. Mudou-se para Salvador em 1995 para cursar Letras Vernáculas na UFBA, curso o qual se graduou em 1999. Professora de Língua portuguesa da Rede Pública do Estado da Bahia desde 2000. Especialista em Metodologia do Ensino da Língua Portuguesa pela Faculdade da Cidade em 2010. Mestra em Estudos Étnicos e Africanos pela UFBA em 2018.

Feliz, cidade, Félicité?

- ou notas breves sobre um filme anticolonialista -

Maíra Zenun

COMO E POR QUE?

No termo das circularidades e circunferências que são dadas em torno e de dentro da academia, que por vezes (até) rodopia e desencaixa - os conhecimentos; mas que existe mesmo e se inscreve no mundo porque interpreta as aspas, porque repete, pirateia e papagueia, os conhecimentos, os ensinamentos e as práticas (BISPO, 2020); e sendo eu exatamente alguém de dentro deste exato lugar e contexto, que adora se apropriar (nomear, dominar) dos saberes e canibalizar as trajetórias; e ainda que eu esteja tentando resistir a tudo isso, querendo que o meu corpo-outro, não branco, também seja visto como um lugar político, produtor ativo, de enredos e de memórias; sugiro aqui neste texto algumas breves notas, considerações pictóricas, sobre o tempo que move a gente, em relação a correnteza das águas que estarão na contracorrente, anti o que não nos pertence.

Ou, ainda, sobre como fazer do cinema, um instrumento de luta, uma arma: de denúncia, de leitura e de resposta.

E pensando, ainda, mesmo que confusa e atrapalhada, sobre todas essas demandas e camadas, de quem conversa com imagens e palavras; de-liberantemente des-envolvida; mas em busca de forças para uma nova realidade assentada - porque vivo entre quatro paredes e na cidade fui criada; proponho pensar, ainda, mesmo que a partir daqui, de dentro da barriga desse mundo violento-disforme, insano; sobre como o cinema pode dizer da cidade e nos fazer refletir/admitir (contrariedades) sobre a colonialidade.

Que, encravada na rotina citadina, pulsa igual ferida aberta; jorra e contamina, as retinas. E é neste sentido todo, do que está entrelaçado, entreposto; que eu gosto, de refletir, ainda, sobre este cinema-arma, no sentido plural da coisa-feita, porque sozinho ele não se ajeita.

Trata-se de uma arte coletiva. Sem falar naquela sua capacidade, de conseguir contar em imagens interligadas, a outras artes e charadas, outras realidades, outras cores, outros corpos e vivências, outras experiências por/como/sobre/com/entre sociedades estigmatizadas. Não brancas, não santas, incivilizadas.

É mesmo incrível, este poder de contar para si e para outres, para o mundo: em pré + produção + realização + distribuição + reprodução + dispersão + e + consumo.

E isto, de o cinema ter sido eleito como forma de enfrentamento, por pessoas/mentes/corpos contra a máquina do sistema - colonial, ocidental, capitalista, moderno -, se deu por isso, porque desde a sua invenção tem demonstrado ser uma poderosa tecnologia de divulgação e promoção sistemática de práticas (determinadas?), dada a sua enorme facilidade de circulação, exposição e alcance das mensagens por ele veiculadas.

Já dizia Walter Benjamin (1993). bell hooks (2017). Uma galera já dizia, todo mundo já sabia: alcance inesgotável, forma de entretenimento poderosíssimo. Cariríssimo. Espaço de construção de conhecimento... e de apagamentos.

Logo, e deixando de lado o rodeio, para que a conversa não fique chata, o que eu fiz aqui, e apresento aqui, como quem tem o que dizer, mas, na verdade, está é plena de perguntas engasgadas; foi deixar que a obra fílmica de Alain Gomis, Félicité (2017), me ajudasse a refletir sobre tudo isso junto-e-misturado: sobre as continuidades, sobre a contra colonialidade, sobre o pan-africanismo, o FESPACO (Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou)[1], as cidades, os esquemas, as milícias, a polícia - muita coisa. É que, ao cinema, quase tudo é permitido. Ele mesmo já é coisa muito ampla, feita no plural, estendida: como técnica, como fissura, como arte e como ritual. E é a partir desse somatório, confrontado com a maneira como a personagem-título do filme se desloca e se apropria de Kinshasa, capital do Congo, durante a história contada, que ressurge em mim, e de novo, essa sisma.

Tema de uma vida inteira de pesquisas mal-começadas, diga-se de passagem: porque desde que pisei em Ouagadougou pela primeira vez, encasquetei com essa relação, fictícia ou não, entre territorialidade e autorrepresentação; entre cidade e cinema; espaço e sociedade; palco e arte. Sendo esta, aliás, a encasquetação que eu trouxe para o centro do pensamento, na escrevivência da minha tese de doutorado, intitulada “A CIDADE E O CINEMA [NEGRO]: O CASO FESPACO”.

Desde Ouagadougou então, desde o doutorado, também, que ando bastante intrigada e imbuída da vontade de pensar o quê que torna o processo cinematográfico, ele em si e a tudo o que a ele importa, um ato realizado de insubordinação, frente a realidade - das sociedades, da indústria cultural mundial, do modelo atual de opressão. O que faz do filme, ser ele contra o sistema? Inadaptado. A história que conta? A forma como conta? O jeito como foi feito? Os locais de exibição? De gravação? O elenco? Os seus corpos? A platéia que o assiste? Os públicos que o consomem? A repercussão? Os ângulos de antemão? Ou o que surge depois nas diferentes mídias sociais de comunicação? O que faz do filme, um filme que samba na cara da sociedade, acusando ela de louca, insana, e perturbada? Completamente estragada. Como e porquê? O que que define esse processo? Essa marca? Esse termo? Será que isso é um tipo de caráter atribuído? Introjetado? Ou que nasce do filme, no filme? Da equipe que o realizou? Das cabeças que o forjaram...? Dos seus corpos e memórias?

Sei lá, não sei, não... O que fica evidente, portanto, é este pequeno fato, e apenas: são diversas as questões que me encurralam. São muitas as questões e os problemas. Contudo, sem saber qualquer resposta, o que eu consigo, agora, a esta hora da madrugada, no meio da pandemia, é elencar, ponto por ponto, trauma por trauma: tudo o que Félicité - personagem e filme - me fez pensar enquanto caminhávamos juntas por Kinshasa. Tudo o que fomos vendo juntas. Sentindo juntas. Chorando, chocando. Amando juntas. Mulher, mãe, cantora, canção. Geladeira. Cidade. Espírito. Feitiço. Paixão. Porque filme bom, é assim: ele te pega pela mão e te leva, te acompanha e te auxilia: a visitar, a viver, a sentir, a cheirar... uma realidade qualquer, uma cidade qualquer - o sistema completo. Filme bom, é assim, ele subverte e registra... e se realiza a partir de um “processo por meio do qual vemos nossa história como uma contramemória, usando-a como uma forma de conhecer o presente e inventar o futuro.” (hooks, 2017).



IMAGEM 1 - Frame do filme Félicité, de Alain Gomis, em que Félicité sai de casa em busca de notícias sobre o filho, e cai na confusão da rua acordada.

QUEM É/E O QUE É?

Félicité poderia ser la noire de qualquer lugar. Que atravessa fronteiras e estradas, como quem acredita e crê, no brilho do ouro-tolo, que enfeita o diamante de vidro e estilhaça os sentidos. Félicité poderia ser Diouana, que foi em busca de uma vida melhor, para si e para os seus. Que rompeu mares e montanhas, em busca de uma felicidade que não se realizou, que escorreu e lhe escapou. Gota por gota, por toda ela. É que, para Diouana, depois de tudo aquilo, já não havia mais volta. Senão àquela, outra, escolhida e registrada. Que foi dar à volta na determinação escravagista, imposta, e fazer de si, alguém que não se habitua, e que jamais estará fadada ou imóvel, ou sem vida. Félicité poderia, sabendo que a vida é começo e meio. Alain Gomis poderia também. Ser repetição, apenas. Repetir a denúncia, os trajetos, a força dos ventos. Gomis poderia ser um alguém que copia, apenas: as dinâmicas elaboradas, as estratégias de compartilhamento, os saberes, as munições.

Mas, tanto autor quanto obra, personagem/poema, parecem ser/estar em outra lógica, em outra esfera, possível; muito mais de transfluência (BISPO, 2020), do que propriamente apenas sob a influência de certas formas-outras, de reagir ao que ficou em nós, cravado em nós; como matéria constitutiva pelo cimento que o colonialismo injetou em nossos esqueletos, em nossos esquadros e pulmões.



IMAGEM 2 - Frame do filme *Félicité*, de Alain Gomis, em que Félicité sai de casa em busca de notícias sobre o filho, e cai na confusão da rua acordada.

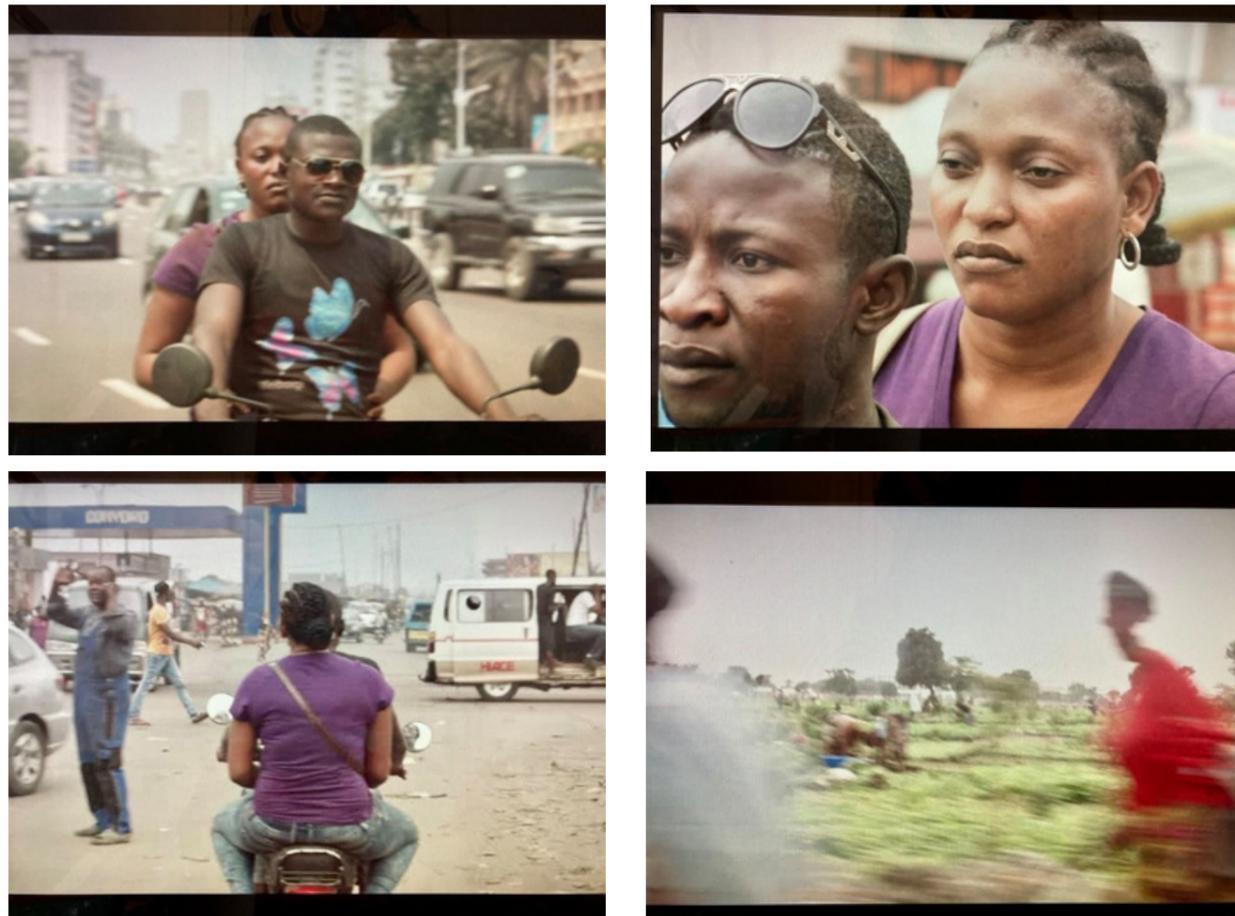
Acontece que não. Gomis é geração-filha de Sembenè. É semente. E me parece que há, por isso mesmo, uma série de novas questões em jogo, sob velhas questões dispostas. Eu não sei se percebo de todo, o que está proposto, na trama. Mas, faço aqui este esforço, de compartilhamento e de escuta. É que eu olhei para o filme de Alain e fui escutando muitas possibilidades, muitos trajetos, determinados, lidando em seguida, com as escolhas de uma vida. São muitas as heranças visíveis, que no filme são (quase) tudo o que atravessa aquela cidade-Kinshasa. E é nisso que elas poderiam se encontrar de novo: aqui, como a outra que se rasga, Félicité ultrapassa fronteiras, derruba uma tonelada inteira; sendo que é

pendular, do de fora-periferia, para o de dentro-centro - das ruas, das casas, do bar, da noite -, que Gomis à nós escancara: são falsas as dicotomias. São fronteiras inventadas. E a modernidade: ela é cinza, e o inferno vem embrulhado em cimento e plástico. Tanto a Dakar de Diouana, quanto a cidade-Kinshasa: tudo é também cenário do que se transformou o projeto civilizador. Ou seja, tudo é para nós o emblema do problema. Porque, se Londres foi o clímax nos anos 1970, Nova Iorque nos anos 1980; Kinshasa, Lagos, Rio de Janeiro, Acra e tantas outras, são, hoje: cidade-espelho, desse lamaçal poluído e assoreado que se tornou o todo-globalizado.

Há essa bela sequência no filme, em que Félicité está em busca de recolher o dinheiro necessário para pagar a operação da perna do filho que, depois de sofrer um acidente de moto, acaba internado no hospital, prestes a ser amputado. Ao longo deste des-encadeamento de paisagens e vistas, é possível perceber que ela atravessa mil cidades, dentro da cidade: ela vai sendo em diferentes cenários, fruto de um resultado, deflagrado.

Ali, naquele momento, mas também em outros, é possível de ver toda a continuidade colonial que o sistema capital quer esconder. Desde a noite de, desde antes, desde de o primeiro ato de invasão, que a cidade está partida, hierarquizada. Ali, naquele momento, mas também em outros, é possível de ver toda a continuidade colonial que o sistema capital quer esconder. Desde a noite de, desde antes, desde de o primeiro ato de invasão, que a cidade está partida, hierarquizada.

O sistema colonial, relevadas as particularidades de cada país-colonizador, implementou na colônias um mesmo tipo de desenho de ocupação, em convergência com os moldes das tribos euro-ocidentais - há séculos já submetidas a um plano urbanístico economicamente organizado para separar rico de pobre, nobre de plebeu. Este tipo de engenharia, equivale a toda uma estrutura, de varredura e expulsão, que delimita, investe e aprimora apenas no centro administrativo/burocrático/religioso das cidades, esquivando-se de suprir as demandas da população jogada às periferias.



IMAGENS 3 - Sequência de frames do filme Félicité de Alain Gomis. Félicité atravessa as cidades dentro de Kinshasa: ela sai de um bairro, pobre, passa por uma região rural, corta os caminhos e chega num bairro totalmente rico e pavimentado.

E esta frontalidade, da denúncia, é algo que está e tem a ver, segundo em mim (se) aparece, tanto com quais imagens Gomis nos oferece, quanto com quais trajetos são percorridos por elas.



IMAGEM 4 - Frame do filme Félicité, de Alain Gomis, em que Félicité chega na casa de um barão, que fica, de fato, do outro lado da sua própria cidade.

O que eu estou querendo dizer é que as cidades acabam por ser, diante do modelo capital-global, espaços emblemáticos para se pensar sobre o mundo em que vivemos, em constante movimento de ataque e refração do sistema de acumulação. Como se tudo estivesse fadado, para sempre, a um eterno acomodar displicente: de tradição, família e propriedade, de honra e de moralidade. Mesmo nas cidades, onde tudo está dado.

Ocorre que Félicité parece que vive em outra esfera. Ela transborda. E não há superação nenhuma nesse sentido, porque não há nenhuma mocinha que precise apenas ultrapassar certas barreiras, alcançar o reino encantado. Não é esse o movimento, porque os códigos são outros. As vidas são outras, outros corpos, corpos-negros. São outras as possibilidades. Como, por exemplo, abdicar de tudo, negar tudo. Tornar-se em outra coisa, em outro esquema, em outra lógica. Por isso, Félicité canta para viver, para ser feliz na cidade. Afinal, e talvez seja disso que se trata, acredito ser pertinente destacar, com força, que Félicité resulta de todas as lutas-outras. De libertação. Ela faz parte da revolução Sankarista, ela bebe das possibilidades que a Negritude aplaudia, ela é sobrevivência, Pan-africana, quilombola, marrom, frondosa. Ela é a própria rebeldia. Paisagem insidiosa.



IMAGEM 5 - Frame do filme Félicité, de Alain Gomis, em que Félicité dança.

Isto porque, sobre as incertezas da vida, e a respeito da nossa própria presença neste mundo: assim como ele o é (violento, injusto, incerto); nós somos, re-ação.

Sobre esse “isso”, ou “aquilo”, que nos faz existir neste plano específico... sobre essa tradição no Senegal de viver em acordo, consigo e não com o outro. Félicité é tudo isso. Porque Gomis e sua equipe estão em todas essas suas etapas, agarrados à mão dela, nos mostrando a cidade, por ela. E como é que eles fazem isso? Ou, pelo menos, como eu assim o percebo? Duas coisas: primeiro, o fato de que ele o faz trabalhando em e com uma equipe técnica que é do Senegal, do Congo (escola de cinema dirigida por Djo Munga), da Bélgica e da França - rede ampliada. Com participação da Alemanha e do Líbano. O pan-africanismo de Gomis parece estar, portanto, na forma de fazer, na forma de falar; valorizando produções “between”, com pessoas de mais de um lugar. Característica, aliás, que existe para além dele. Tanto que esta geração de cineastas ligados ao FESPACO, e da qual ele faz parte, é formada por profissionais que vivem exatamente entre, em trânsito; entre Áfricas, Américas e Europas; entre Ásias e oceanos; entre-mundos; entre. Lidando sempre e também, com tantas-outras, e incontáveis, fronteiras inventadas.

Desta turma, de pessoas fazedoras de histórias de cinema; histórias que contam sobre fluxos e descendências e memórias, sobre corpos contra o sistema, em resistência, resistindo,

friccionando, interpelando e desconstruindo; eu destacaria também: a franco-senegalesa Dyana Gaye, do filme *Des Étoiles* (2013); o franco-marroquino Hicham Ayouch, de *Fievre* (2013); Philippe Lacôte, o franco-marfinense de *Run* (2014) e *La Nuit des Rois* (2020); o franco-senegalês Daouda Coulibaly, com *Wùlu* (2016); a burkinabè Apolline Traoré, do *Frontières* (2017); a queniana Ng'endo Mukii, do maravilhoso *Yellow Fever* (2012); Belinda Kazeem-Kaminski, autora de *Unearthing. In Conversation - On Listening and Caring* (2017); Nikissi Serumaga-Jamo, jovem cineasta nascida em Uganda; a brasileira Tila Chitunda que dirigiu *FotogrÁfrica* (2016); a franco-senegalesa Mame-Fatou Niang, com *Mariannes Noires* (2016); a guineense Vanessa Fernandes do *Tradição e Imaginação* (2018); o multi artista guineense Welket Bungué; e tantas outras.

Alain Gomis, portanto, é, como esses todes, parte de um enredo maior, de pessoas ligadas ao cinema, que estão apresentando em seus filmes, alternativas outras, corpos-outros, outras possibilidades de vida, de olhar sobre; mesmo que sejam elas, e estejam ainda, imersas no que sobrou desse resíduo, acumulado, do passado: presente-futuro colonial. E é para isso que se desloca a segunda questão a ser apontada: sobre como o filme de Gomis faz para que a cidade surja para nós, e se revele em nós, totalmente desnuda, desnudada. Ou, sobre como ele faz, em colaboração com a sua tropa, este cinema-discurso contracorrente, inesperado, insurgente; no sentido da ruptura que provoca, ao não insistir em falar pelos ausentes. E que o faz como alguém que tem subjetividades e referências; ancestralidade e agência.

Porque, no filme, Félicité vai contra a colonização dos corpos, contra a estigmatização das peles negras; num processo muito íntimo de enfrentamentos e afrontamentos, que surge de um confronto direto com a estrutura e com o espaço - físico, geopolítico - que a cerca. Ela estava livre, até o momento em que o filme a desloca. E quando a personagem se depara, com a vida lá fora, ela é brutalmente cobrada, por suas antigas escolhas.

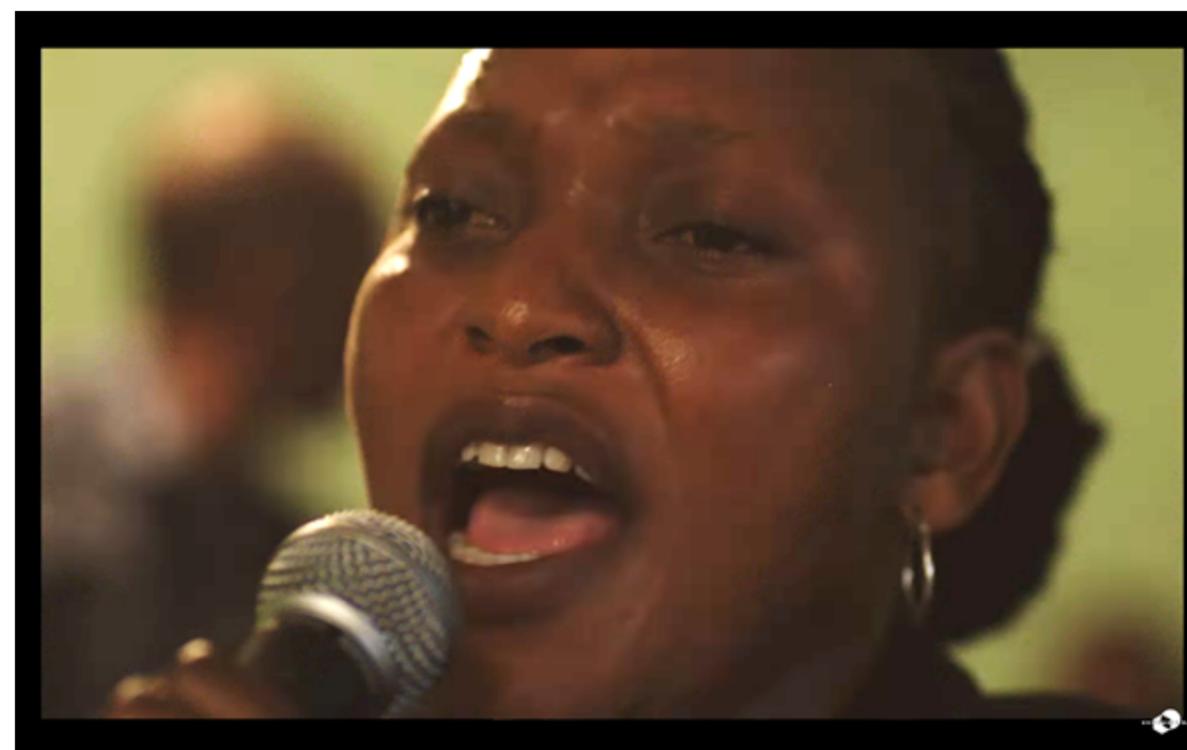


IMAGEM 6 - Frame do filme *Félicité*, de Alain Gomis, em que Félicité canta.

Félicité abandonou casa montada, marido, vida “organizada”, para se dedicar a música - que é algo que a salva. E é também como ela percorre por Kinshasa e a enfrenta. Sendo que este “como” nos diz a maneira, os lugares. Trata-se de um filme, aliás, que ao meu ver está marcado pela questão do ponto de vista do olhar de quem olha e transita pelas diferentes Kinshasa-s.

Afinal, a forma como se olha - um local, um corpo, comportamentos - é substancial, é fundamental mesmo, para definir a história. Tanto que, a obra, assim como *Félicité*, que trafega entre-muros, está imersa ainda em toda essa discussão sobre as fissuras do estado moderno nas sociedades colonizadoras/colonizadas. Muitas das questões que eu percebo que são pelo filme apontadas, estão presentes na própria composição visual da história representada, que sugere uma rede de manutenção dos contrastes que vão, lentamente, se acirrando, mas que não vencem a personagem. Este processo, me parece que, de certa forma, consegue explorar muito bem a natureza e os efeitos emocionais da dominação euro-ocidental sobre os corpos subalternizados e subalternizadores.

Por isso, para mim, *Félicité*, a obra, parece possuir uma narrativa que caminha entre a vida concreta (mundo material) e a repercussão dessa concretude na forma como isso se reflete, sobre nós, em si, e no (seu) mundo (pensamentos, memória, desejos, medos, amor, paixão, dor) (mundo intangível). Isto porque, e eu não sei se ocorre o mesmo com vocês, mas quando assisto a um filme, estou interessada em como que é mostrado o que se vê. Eu me refiro aqui ao fluir de luzes e sombras, que acontece na fotografia - uma dança que é também entre-mundos. Entre-corpos - sobre quem é visto e o quê se vê. Atenção, tudo leva a crer que, o porquê Gomis e sua equipe fizeram de uma forma e não de outra, é também uma questão política. Na verdade, eu gosto de demorar o meu olhar sobre onde essas coisas da vida material ressoam dentro de nós, e reverberam loucamente, como sugere Franz Fanon, ao trazer o ato

de assistir cinema para a reflexão (2008). Ou seja, num tipo de transferência sem transformação (hooks, 2017).

Talvez este seja o campo simbólico do filme, afinal: escancarar a estrutura moral colonial. Como nas cenas que, aparentemente, não possuem valor/ importância dramática nenhuma (linchamento, coral e orquestra, noite na cachoeira, cavalo branco), mas que fazem parte enquanto movimentos que compõem a sinfonia da história de dominação colonial global, como um todo; ou sobre as micro violências impostas, aparentemente desconectadas, mas impostas. Pela imagem, pelo ritmo, pelo tom... pelo simples fato de que a estrutura social das ideias penetra nos corpos e em seu olfatos. E tudo isso, segundo o meu ver desta história, está fotografado pelas imagens do filme dirigido por Alain Gomis. Para salvar o filho, para ser alguém que chora sem derramar sequer uma palavra, a personagem, *Félicité*, desgraçadamente, sem um único sorriso no rosto, desfila por Kinshasa, e se depara com as heranças, as permanências, as fraturas. Ela vive alimentada pela música que a norteia e embala. Duas travessias: de noite e de dia.

Mas, se pomos em causa, por exemplo, uma discussão técnica super pertinente a respeito da representação dos corpos negros, o filme de Gomis também nada contracorrente. Porque é tudo sobre corpos escuros, e é também tudo muito escuro, nas cenas à noite, que são muitas. A iluminação dos corpos, nos coloca sentados naquele boteco, naquela noite, ouvindo aquela voz... aquelas conversas, aqueles dilemas, aquelas.

Afinal, imagens escuras refletem os seus espectadores; imagens iluminadas não... rebatem, e cegam. E sendo o cinema-visto para Alain Gomis, como um ato reflexivo, interno, pessoal; a sua arte alcança o objetivo afinal (MUBI, 2017). Há, nesse eco, muita força, posto que não só as imagens nos dão uma noção da vibração, da sensação dos espaços... a interseção entre o áudio e o visual, dão também o tom da tensão que a cerca. Porque Félicité é como a cidade, múltipla e multiplicada - entre a realidade que a cerca e a realidade por ela in-conformada.

Um cinema feito como ato político, portanto, será aquele que tocará em muitos pontos. Quando a equipe de Gomis filma Kinshasa, filma Félicité, filma o desespero e o transe e a invasão das religiões euro-cristãs; eles também estão nos contando sobre o que fizeram - poderes hereditários, gerações privilegiadas - com o Congo projeto pan-africano, liderado pelo anticolonialista Patrice Lumumba - assassinado em 1961; e onde foi parar o Plano de Ação de Lagos (DÖPCKE, 2002) - incisivamente boicotado. Ao pôr em cena, cenas como as que estão retratadas, eles conseguem abordar as chagas do colonialismo na configuração dos espaços, que segue segregando pessoas, através do poder do capital. E isso, na relação entre, na manutenção posta; no valor das vidas distribuídas e sobrepostas. O que eu percebo é que, ao expor e mostrar as entranhas desse bicho, há algo que confere ao cinema contra colonial essa real capacidade de construção de novas representações e interpretações a respeito do próprio continente africano, por exemplo; por exemplo; porque a vida das pessoas vai

muito mais além da relação incestuosa, com o Ocidente e o colonialismo. Afinal, e é isso que eu escuto ao ver aquela história. Este tipo ideal de cinema é capaz de denunciar os problemas causados pelas fronteiras (espaciais, cognitivas, normativas, culturais e econômicas) instauradas e reforçadas, antes pelo império colonial, agora pelo capital. Mas, mais. É capaz de dizer de uma vida, que vibra em outras proporções e esferas.

... E O FIM, ONDE ESTÁ?

De todo o dito, e aqui ruminado, repetido, sobre a colonialidade ser essa cultura estanque, infiltrada; venenosa; e sobre haver, ainda, muito mais coisas acontecendo, além de uma mera apropriação re-ativa; fico pensando sobre quem é o que, e o que, que fazem do cinema, um ato de desobediência. De descarga. Há vida, para além da jovem guarda. E pensando ainda, e sempre, sobre a sua pluralidade, discursiva e adversa; e sem querer responder (quase) nada, ou sentenciar qualquer questão sobre a tal obra-acabada, sobre a produção de cinema feita em-entre-com profissionais do continente africano, ou na diáspora; o que eu quis propor, apenas, foi que seguíssemos uma trilha rasteira, de possibilidades e questões várias, que em mim já havia, mas que brotou com força, a partir do convite da MOSTRA DE CINEMAS AFRICANOS, para participar como debatedora do filme Félicité em uma das sessões do evento CINE ÁFRICA - FICA EM CASA, realizado entre maio e julho de 2020, durante a pandemia do COVID 19.

Por isso, finalizo aqui agradecendo imenso às mulheres que organizam este ciclo, porque a disponibilização de um acervo tão difícil de acessar como este, por conta da colonialidade, que apaga, esconde, invisibiliza, mata... é também um ato político. A verdade, entre práticas e memórias, é que, desde o debate ocorrido, mais os outros encontros em torno destes filmes selecionados para essa pequena mostra, e as conversas em casa, florescidas pela dinâmica da vontade de partilha e na busca pelo entendimento do que deve ser feito, para que outra alternativa civilizatória possa se realizar em nós e nessa vida; fui pensando sobre o que é, de verdade e de fato, uma vida de estratégias-outras, contra o que deveria ser eterno e para sempre, como assim se pretende: o capitalismo, a modernidade, a colonialidade, o racismo, a humanidade... Aqui, quis conseguir responder como e por que a cidade não está feliz, diante de tantos resquícios, de tantas continuidades, aprofundamentos, distâncias. Contudo, todavia, entretanto... para tentar abordar esta questão, eu tentei, não esquivei, mas apelei, e o que escutei foi a batida do meu coração.

De todo modo, devo assumir desde já que ando sob os efeitos mágicos de uma ciranda semeada em mim por Mestre Nêgo Bispo, e é a partir daí que hoje fiz a minha entoada. E de onde advém todo o problema. Isto porque, se no espaço do estudo sintético - de ensinamento cristalizado, gabinete e tratado - a coisa anda a 20 km/h, e estamos, alguns, ainda, em movimentos voltados para o desenlace e a decomposição - decolonial - dos modos de pensamento euro-cristão; no terreno, nas aldeias, assentamentos e favelas, nos

quilombos e terreiros, nas ruas e barricadas, nas periferias e encruzilhadas, não importa; para se estar viva, é preciso estar contra; é preciso lutar, não permitir, é urgente e necessário, insurgir. Como a mim parece que faz Félicité, nesta cidade que não está tranquila. E por que falar de filmes que nos rasgam por dentro? Para diluir... estratégias, tombamentos; e que reverbere em nós, novos posicionamentos, um olhar opositivo, outros argumentos.

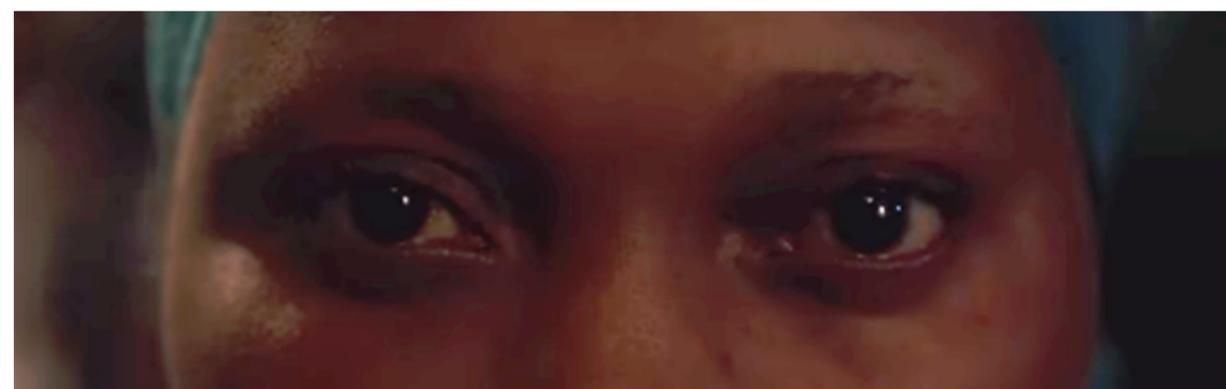


IMAGEM 6 - Frame do filme Félicité, de Alain Gomis, em que Félicité canta.

[1] Sobre o tema, há uma vasta bibliografia disponível, revisada, revisitada. Vale a pena. Contudo, este foi exatamente o meu ponto de interesse no doutorado, que estudei entrelaçado a outros poemas (ZENUN, 2019).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. 1993. "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica." IN OBRAS ESCOLHIDAS - Magia e Técnica, Arte e Política. Brasília: Editora Brasiliense.

BISPO, Antônio. 2015. Colonização, Quilombos: modos e significações. Editora UnB: Brasília.

BISPO, Antônio. 2020. Antônio Bispo dos Santos em directo. Disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=XZhhs98SVxc>. Visto em 28 de outubro de 2020.

DÖPCKE, Wolfgang. 2002. "Há salvação para a África? Thabo Mbeki e seu New Partnership for African Development". Rev. Bras. Polít. Int. 45 (1): 146-155.

FANON, Frantz. 2008. Pele negra, máscaras brancas. Bahia: Editora Edufba.

hooks, bell. 2017. O olhar opositivo – a espectadora negra. Trad. por Maria Carolina Moraes a partir do texto: The Oppositional Gaze: Black Female Spectators in hooks, bell. 1992. Coletânea Black Looks: Race and Representation. Boston: South End Press. Where Reality Is | In Conversation with Alain Gomis |

SANAM, Gharagozlou, RORY Japp. 2017. Where Reality Is | In Conversation with Alain Gomis | MUBI. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4KB51JEZ66E> Visto em 29 de outubro de 2020.

THIONG'O, Ngugi Wa. "A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática do cinema africano?" In:_____. O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução. África. v. I. São Paulo: Escrituras, 2007.

ZENUN, Maíra. 2019. A CIDADE E O CINEMA [NEGRO]: O CASO FESPACO. 269 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia. Disponível no link: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/10037>



Maíra Zenun.

Doutora em Sociologia da Cultura pela UFG. Mestre em Sociologia da Cultura, pela UnB. Bacharel em Ciências Sociais pela UFRJ. Atua como educadora e leciona nos ensinos Médio e Superior. Coordena e faz a curadoria da Mostra Internacional de Cinema na Cova: África e suas Diásporas, que acontece na Amadora/Portugal.

A CONSAGRAÇÃO DE RELIGIOSIDADES AFRO- BRASILEIRAS NA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Bebel Nepomuceno

RESUMO : Este artigo objetiva mostrar como cantores e compositores populares, majoritariamente pretos e mestiços, desafiaram o regime republicano na primeira metade do século XX, no Brasil, e transformaram a então nascente indústria fonográfica em espaços de conagraçamento e de difusão de suas práticas religiosas e visões de mundo, num momento em que o país, embalado por teorias raciais que opunham, em termos hierárquicos, povos brancos a povos não brancos, procurava apagar de seu cotidiano as heranças africanas, de forma a entrar na “modernidade” com base em modelos culturais europeus.

Palavras-chave: Religiosidades afro-brasileiras, música popular, fonogramas, pós-abolição, cantores negros.

INTRODUÇÃO

Entre os últimos anos do século XIX e as primeiras décadas do século XX o Brasil viveu profundas transformações econômicas, sociais, urbano-arquitetônicas e, sobretudo, cultural e demográfica, resultando na inversão da distribuição sócio-territorial da população. Antes mesmo da abolição da escravidão em 1888, e da substituição da monarquia pelo regime republicano um ano mais tarde, inquietantes discussões sobre “o que fazer com o negro”? (EISENBERG, 2004) assaltavam a elite pensante brasileira, confrontada com a iminência do fim do regime escravista - fragilizado pela resistência e frequentes fugas dos escravizados - e temerosa diante da pressão internacional e de uma possível repetição da rebelião ocorrida no Haiti (1791-1804), que transformara a então colônia francesa na primeira república negra das Américas.

Desde a independência, em 1822, o Brasil vinha sendo modelado a partir de padrões europeus de civilização e cultura e ansiava por se inserir no rol das grandes nações civilizadas. A França, particularmente, era o modelo a ser copiado; o Rio de Janeiro, capital do Império, a cidade a ser transformada numa espécie de Paris nos trópicos. “Reduzia-se de alguma forma a imagem do Brasil ao Rio de Janeiro, e a imagem do Rio de Janeiro ao ‘desejo de ser Paris’”, resumem Neves e Heizer (1991, p. 18).

A busca desenfreada pela modernidade esbarrava, contudo, na população, formada em sua maioria por negros e negras livres e/ou libertos e por escravos, vistos como bárbaros e incivilizados. Fazia-se imperioso, portanto, para os governantes brasileiros, não só uma remodelação material das cidades, dominadas por vielas, becos e pelo casario colonial, mas, principalmente, a transformação dos modos de vida da população, ou seja, daquilo que consideravam “um modo não certo de vida”, de forma a neutralizar a “onda negra” e aquietar o “medo branco” (AZEVEDO, 2004, p. 40).

O combate a certos usos e costumes das classes pobre e escrava era preocupação manifestada pelas autoridades desde o início dos anos 1800. A atuação do primeiro intendente geral de Polícia da Metrópole, Paulo Fernandes, ao longo dos 13 anos em que esteve no cargo, entre 1808 e 1821, por exemplo, foi marcada por uma incansável perseguição “aos antros de feitiçaria” dos negros e por uma estrita vigilância a práticas festivas dessa camada da população (ABREU, 1999, p. 189). Os jornais do período imperial frequentemente reforçavam a necessidade de uma campanha civilizatória.

De dia em dia vão se descobrindo novos fatos que envergonham uma capital civilizada. Nos dias 21 e 22 do corrente houve numa casa do Largo da Carioca e na rua do Cano (...) ajuntamento de negros e negras que se deleitaram durante muito tempo no seu africano batuque.

A indecência de uma tal dança, as vozerias de que ela é acompanhada, revoltam a educação menos escrupulosa e dão nesses ‘soirées pretos’ matéria aos cronistas viajantes para escreverem sobre o Brasil (...) Esses batuques ou bailes do Congo pretendem continuar; é bom que a polícia intervenha e coloque esses bem-aventurados pares em lugar onde possam bailar sem serem vistos pelas famílias decentes e honestas (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO 1852, citado por ABREU, 1999, p. 285).

A perseguição a práticas culturais e a viveres dos grupos populares ganhou novos contornos a partir de teorias raciais elaboradas na Europa e aqui recebidas com entusiasmo pelos nossos “homens de ciência”. Tais teorias praticamente punham por terra o sonho dos governantes de equiparar o Brasil às nações civilizadas, em face da alargada miscigenação da população já àquela altura. De acordo com o primeiro recenseamento oficial do país, em 1872, dos pouco mais de 10 milhões de habitantes, pelo menos 1 milhão e 500 mil eram escravos, representando 15,2% da população, que era composta por 38,3% de pardos, 38,1% de brancos e 19,7% de pretos, enquanto os indígenas, definidos como “caboclos”, somavam 3,9% do total da população (CENSO..., [2020?]).

Nos trinta anos que antecederam a abolição, como decorrência da proibição da importação de novos escravos do continente africano [1] e de uma nova configuração econômica no país, estabeleceu-se uma intensa circulação interna de escravizados, bem como de libertos e livres. Calcula-se que o tráfico interprovincial tenha deslocado cerca de 300 mil homens e mulheres de um lugar a outro das fronteiras nacionais.

Às vésperas da abolição da escravidão, mais de 60% dos escravos concentravam-se em três estados da Região Sudeste (Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo) e na Região Sul (Rio Grande do Sul), que abrigavam os polos mais dinâmicos da economia nacional. Ao fim da escravidão, em 1888, um número ainda maior de ex-escravos e livres migrou para os centros urbanos, em particular o Rio de Janeiro, sede do governo, principal centro financeiro, industrial e porto comercial do país.

É importante destacar, como já apontado por Roberto Moura em *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro* (1983), o intenso fluxo migratório de negros baianos que fincaram raízes na então Capital Federal a partir desse período. Juntamente com uma população ex-escravizada vinda das Minas Gerais e do interior do próprio estado do Rio de Janeiro (GOMES, 2003), esses grupos viriam a representar, posteriormente, um peso significativo na atmosfera cultural da cidade, então em franco processo de consolidação de uma cultura urbana.

Entre 1870 e 1900 a população do Rio de Janeiro aumentou em 150%. Tamanha concentração urbana ocorreu sem que houvesse, mesmo sendo a capital federal, um correspondente crescimento da infraestrutura e da oferta de moradia. A incipiente indústria então em funcionamento absorveu, sobretudo, os imigrantes europeus, aportados massivamente no país a partir de 1870 por meio de uma política de imigração financiada que visava, acima de tudo, “embranquecer” a população a partir de intercursos sexuais entre os mestiços e os ‘arianos’ e do abandono da população preta.

O processo de invisibilização dessa população intensificou-se após 1889, com a queda da monarquia. De acordo com Carvalho (1987), o impacto da implantação da República pode ser mensurado diferentemente para a elite e para o setor pobre da população: para a primeira, representou, ao menos num primeiro momento, uma sensação de liberdade que atingiu o mundo das ideias, dos sentimentos e das atitudes; para o segundo grupo, isto é, para os pobres, o novo regime traduziu-se em intolerância.

Na visão dos governantes republicanos, os ex-escravizados e seus descendentes eram uma ameaça permanente à segurança, à ordem e à moralidade públicas.

Eram vistos, também, como obstáculo à organização do trabalho e um empecilho à pretendida civilização. Ex-escravizados e homens e mulheres livres enfrentavam dificuldades para se inserir no mercado de trabalho, ante o generalizado argumento de que a escravidão os incapacitara para os esquemas racionalizadores e modernizantes da produção agrícola e industrial em larga escala.

Como resultado dessa mentalidade, restou a um significativo número de negros e negras apenas ocupações em atividades mal remuneradas ou não formais: “Domésticos, jornaleiros, trabalhadores em ocupações mal definidas chegavam a mais de 100 mil pessoas em 1890 e a mais de 200 mil em 1906.” (CARVALHO, 1987, pp. 16-17). Como alternativa de moradia, restaram os antigos e degradados casarões coloniais, transformados em habitações coletivas, localizados nas imediações do porto – área posteriormente apelidada Pequena África - e na região central da cidade.

Se a disputa pelo imaginário da nação não teve início com a República, a partir dela, no entanto, assumiu novos contornos, com o sistema legal ampliando seus poderes para interferir em todas as relações sociais engendradas no espaço público (BRETAS, 1997; SOUZA, [2010?]). Nesse sentido, diversas medidas coercitivas e de controle social foram adotadas, visando enquadrar formas de vestir, morar, curar, trabalhar e divertir da população pobre[2]. Uma sistemática repressão mirou os praticantes de capoeira, desterrando muitos deles para o Arquipélago de Fernando de Noronha, de onde a maioria jamais voltaria.

O desmonte republicano culminaria num plano de urbanização e sanitarismo que transformaria, em apenas três anos, entre 1903 e 1906, a urbis africana, como era representada a cidade do Rio de Janeiro, em uma “Paris nos trópicos”, processo que ficaria popularmente conhecido como “bota-abaixo”, em que mais de 1.600 edificações, entre habitações, oficinas de artífices e pequenos comércios desapareceram da paisagem da cidade, obrigando ao menos 20 mil pessoas a se deslocarem para os morros adjacentes, áreas periféricas mais próximas e para os subúrbios.

O escritor Lima Barreto, em sua percepção de que havia uma “cidade europeia” e uma “cidade indígena” na então capital brasileira, registrou essas transformações.

Há casas, casinhas, casebres, barracões, choças por toda a parte onde se possa fincar quatro estacas de pau e uni-las por paredes duvidosas. Todo o material para essas construções serve: são latas de fósforo distendidas, telhas velhas, folhas de zinco, e, para as nervuras das paredes de taipa, o bambu, que não é barato. Há verdadeiros aldeamentos dessas barracas, nas covas dos morros, que as árvores e os bambuais escondem aos olhos dos transeuntes. Neles há quase sempre uma bica para todos os habitantes e nenhuma espécie de esgoto (BARRETO, 1948, apud SEVCENKO, 2003, p. 76).

As obras de modernização da capital federal, freneticamente implantadas, não visavam alcançar a todos. Ao contrário, redefiniam territorialmente o espaço urbano em termos de raça e classe, de forma a manter na nova ordem a velha hierarquia senhor-escravo, como argumenta Muniz Sodré, para quem as reformas atendiam a exigências de ordem produtiva econômica, mas, igualmente, a exigências ideológicas, isto é, importava aos dirigentes republicanos inscreverem-se como classe vitoriosa no espaço físico, entronizando aparências brancas (europeias), buscando defenderem-se da infiltração de antigos escravos e seus descendentes (SODRÉ, 2002, p. 46).

MANIFESTAÇÕES CULTURAIS NEGRAS: REPRESSÃO E RESISTÊNCIA

Estudar as práticas culturais de grupos populares no período situado entre os últimos anos do século XIX e as primeiras décadas do XX torna-se crucial para percebermos a complexidade das relações sociais na sociedade brasileira no passado e no presente. A esfera cultural, nesse sentido, adquire significativa importância, dado os embates e as negociações mantidos pelos diferentes grupos em torno de suas identidades raciais, regionais, sexuais e religiosas, empenhados, uns, na manutenção da homogeneidade, outros, em reafirmar as diferenças. Longe de ser espaço de submissão, o âmbito popular emerge como instância de lutas, de transgressões, de ataques e defesas, assim como de incorporações contínuas em diferentes formas de resistência e apropriações, sobretudo performativas.

No Rio de Janeiro modernizado dos anos iniciais do século 20, esse embate cultural fazia-se mais presente do que nunca. Festas, hábitos e práticas populares, em particular os cultos de matrizes africanas, foram ostensivamente reprimidos [3]. Interpretada como verdadeira ameaça à manutenção da ordem pública e controle social, essa prática religiosa era motivo de preocupação tanto das autoridades judiciárias e policiais como das autoridades eclesiásticas, assim como da sociedade em geral, especialmente os órgãos de imprensa, que muitas vezes se mostravam mais combativos na perseguição aos “batuques” do que as autoridades policiais, assumindo o discurso de civilizar os costumes.

Não satisfeitos em apenas cobrar providências das autoridades policiais, os jornais, sempre atentos ao “ritmo surdo e implacável dos tambores (...) na noite negra” (MEIRELLES, 2003, apud ANTONACCI, 2014, p. 324) se encarregavam, eles próprios, de localizar e denunciar as “casas de dar fortuna” e “locais de feitiçaria”, assim como os ‘curandeiros’, ‘feiticeiros’ ou ‘adivinhos’, termos cunhados pelo Ocidente para estigmatizar vivências e espiritualidades calcadas em forças e energias da natureza.

A despeito da repressão pelos governos republicanos, os cultos de matrizes africanas ganharam popularidade no início do século XX, logrando ampla penetração na sociedade, inclusive dentre as camadas urbanizadas e de homens de negócio.

“Pais de santo” como José Sebastião da Rosa, o Juca Rosa, e Laurentino Inocêncio, estes de fins do século XIX, e Henrique Assumano Mina do Brasil, o Assumano Mina, para citar só alguns, eram bastante conhecidos não apenas entre pobres e desvalidos do Rio de Janeiro dos anos 1900, mas também entre nomes de prestígio da sociedade fluminense (FARIAS, 2002; SAMPAIO, 2000), que frequentavam suas casas em busca de cura para seus males físicos, ou de aconselhamento amoroso e matrimonial, ou de sucesso para os negócios.

Os cultos afro-brasileiros, no período mais intenso da repressão, foram dotados de um cunho mais assistencialista e imediatista, funcionando, além de espaço religioso propriamente dito, como polo aglutinador e espaço de sociabilidade e de resistência ao desenraizamento cultural a que africanos e descendentes estavam submetidos. A oralidade e o corpo foram, acima de tudo, o “capital cultural” (HALL, 2003) empregado para manter e transmitir memórias e ensinamentos míticos.

TRADIÇÕES AFRICANAS NOS SULCOS DE CERA DOS DISCOS

A política republicana de criar fachadas de europeização, removendo para a periferia negros, mestiços e pobres, jamais apagou totalmente as zonas de confluência entre classes e etnias, tornando-se mesmo uma característica perdurável do Rio de Janeiro, até pela topografia da cidade e pela impossibilidade de se estabelecer divisões rígidas entre os domínios da elite e os das classes populares (JAGUARIBE, 1998; NEPOMUCENO, 2006).

Em paralelo ao fascínio das elites por tudo o que remetia à Europa, nos subúrbios e guetos do Rio de Janeiro a população pobre redefinia formas de sobrevivência. Marginalizada e impossibilitada de expressar seus anseios e visões de mundo, essa parcela da sociedade, majoritariamente negra, criou universos autônomos de cultura:

Entremeando arte e artimanhas (...), lograram abstrair circunstâncias dolorosas de perdas profundas na escravidão, abrindo frestas para criar e compartilhar situações subliminares(...) Em trabalhos de memória nutridos por filosofia de mitos e cantos africanos, atravessados por provérbios, metáforas, enigmas, recursos vocais e rítmicos de suas culturas, reinventaram linguagens e fórmulas rituais que preservaram tradições vivas (ANTONACCI, 2014, p. 300).

A expansão da vida urbano-industrial no Rio de Janeiro nesse período esteve intimamente imbricada com o surgimento dessa cultura de prevacentes raízes africanas, que acabaria por desembocar na criação e surgimento de gêneros musicais, formas de bailar e outras manifestações artísticas que um pouco mais tarde seriam incorporadas como representativas do país, ganhando espaços em casas de espetáculos, palcos teatrais e demais esferas do entretenimento pago que começava a se espalhar pelo Brasil.

Assim, “corpos renegados e abolidos ressurgiam em subliminares sintonias desde novos meios de comunicação” (ANTONACCI, 2014, p. 323). Para além de desenvolverem seus próprios canais participativos - congraçamentos familiares-comunitários nos quais se entrecruzavam bailes e temas religiosos; “criouléus”, espécie de clubes clandestinos conhecidos também por “assustados”; botequins; e terreiros de candomblé - , parcelas da população negra souberam se apropriar de instâncias e engrenagens modernas, em tese pertencentes às camadas sociais burguesas. Num ou noutro caso, contudo, prevaleceram sempre uma estética e uma filosofia de vida na contramão de concepções tidas como hegemônicas.

Face ao significativo número de artistas negros e mestiços e de formas de expressividades da cultura negra que afloraram nesse momento nas mais diversas regiões do país, não é absurdo pensar que esses grupos, invisíveis aos olhos do Estado, segregados da sociedade, apostassem efetivamente na indústria do entretenimento como caminho para aceitação e mobilidade social, vislumbrando nesses empreendimentos uma possibilidade de fugir aos lugares subalternos que lhes estavam reservados. Um caminho, de certa forma, facilitado em razão de práticas culturais e sociais que sempre envolveram ritmo, dança, corpo e gestualidades.

A incipiente indústria fonográfica brasileira, implantada em inícios de 1902 e fortalecida nas três décadas seguintes, é representativa da apropriação que esses grupos fizeram de uma tecnologia então recém-desenvolvida. Inicialmente, no Brasil, fazia-se apenas o registro das gravações, remetidas posteriormente para a Europa,

onde os discos tinham a sua prensagem. A partir de 1912, contudo, as fábricas começaram a se estabelecer no país, inaugurando o período das gravações mecânicas que iria durar, aproximadamente, até o fim dos anos 20, quando essa técnica foi substituída pelas gravações eletromagnéticas, realizadas com a ajuda de microfones e fios.

A popularização das vitrolas introduziu no país um formato padrão dos registros musicais comerciais que vigoraria por décadas: chapas de dez polegadas, feitas de cera de carnaúba e goma-laca, girando a 78 rotações por minuto (GOMA LACA, [2014?]; LISBOA JUNIOR, 2004). [4] A concorrência entre as casas de gravação abriu oportunidade para emprego de músicos, compositores e intérpretes, inclusive das classes pobres, que até então tinham o seu âmbito de atuação limitado às bandas militares, aos circos, cafés-concerto e quermesses, entre outras poucas opções.

Este foi o caso, por exemplo, do negro Eduardo das Neves, o “crioulo Dudu”, que aliava à função de palhaço a de compositor e intérprete. Dudu inaugurou, à época, na primeira década do século XX, um modelo de crônica musical, registrando nas letras de suas canções fatos e acontecimentos políticos e sociais, fazendo-os circular na sociedade. Tradições de oralidade bem próprias das comunidades negras, como o improviso, o desafio verbal, a linguagem cifrada, também foram incorporadas a essa incipiente produção discográfica.

Eduardo das Neves, como outros músicos, gravou valsas, modinhas e lundus; fez da música campanha patriótica republicana e política do cotidiano. Mas também teve a oportunidade – e a escolha – de articular conteúdos e versos específicos, diretamente ligados à população negra. Em meio a celebrações da pátria brasileira, há uma dimensão identitária e de luta por reconhecimento e valorização racial na sua produção musical (ABREU, 2010, p. 97).

O perfil do mercado fonográfico no período estava ainda por se definir, com os empresários abarcando uma grande variedade de gêneros, “do erudito ao popular, do estrangeiro ao nacional, das bandas e instrumentais aos artistas com vozes poderosas, dos hinos patrióticos aos discursos políticos, passando pelos duetos, gargalhadas e narrativas de destacados acontecimentos políticos e do cotidiano” (ABREU 2010, p. 93). Outro gênero de música bastante presente no mercado fonográfico da época, mas não relacionados por Abreu, eram os cânticos afro-religiosos e/ou canções recheadas de referências a rituais, práticas e deidades dos cultos de matrizes africanas, a que Mário de Andrade viria a chamar “música de feitiçaria”.

Inúmeras gravações do período, cantadas por artistas afrodescendentes ou não, trazem em suas letras menção a termos como candomblé, macumba, umbanda ou, de alguma forma, referência a elementos dessas religiões, como o uso de vocábulos relacionados ao cotidiano dos cultos, além de entonação e falares característicos das entidades espirituais quando incorporadas ao “cavalo” em terra. Algumas composições apresentam cunho satírico ou irônico.

Veja-se, por exemplo, o samba Cangerê, gravado em 1920[5] para a Casa Edson pela dupla Bahiano e Izaltina. Na letra, que versa sobre um relacionamento aparentemente instável, com o casal acusando-se mutuamente, há o emprego de palavras e expressões como “figa”, “vou me benzer”, “feiticeiro” e “exu de rico”, além do vocábulo “Cangerê” que dá título à canção, definido pelo dicionários como ritual de magia, feitiço e/ou ebó. Na música Essa nega qué me dá (ou seja, quer me bater), de 1921, o autor adverte à mulher em questão para “não faz[er] feitiço”, pois ele tem “o corpo fechado”.

Em Macumba Gegê, de 1923[6], de autoria do compositor Sinhô, o tema gira em torno de um relacionamento estremeado. O compositor despreza o fato de a parceira de outrora o estar difamando, o que atribui à mágoa, e insinua que teria motivo para ter medo “se não tivesse bom santo”.

O compositor Donga, autor do registro da partitura do que seria o primeiro samba gravado (Pelo Telefone), fez uso abertamente, em mais de uma canção, de referências a práticas dos cultos de matrizes africanas. Em 1927, com interpretação de Patrício Teixeira, lançou o samba Dona Clara, no qual descreve uma ida a uma macumba para solicitar à entidade Exu o afastamento de uma companheira, mas a mulher, por seu lado, é bem guardada por seus orixás.

Fui em Dona Clara / Numa macumba com Exu falar
Fazer um feitiço pra cima de ti / Pra você me deixar
Mas tu mulher / Tens o santo forte não quer me
largar
É filha de Ogum sobrinha de Xangô / Neta de Oxalá
Se o feitiço não te pegar / Meus santos vão te
amarrar
Uma negra velha / De cachimbo torto que tinha na
boca
Me chamou num canto/ Me disse baixinho esta
mulher está louca
Pegou três pauzinhos / Jogou para o alto na
encruzilhada
Nhonhô vai embora me disse em segredo / A
mulher está amarrada
Você me despreza / Você me abandona não sei por
que

Vou pedir vingança a meu anjo da guarda / Pra você
sofrer
Imploro a Deus / Ao meio dia em ponto com as
mãos para o céu
Hei de te ver na rua com o saco nas costas /
Apanhando papel [7]

No ano seguinte, 1928, Donga lançou a composição Sae Echú (Sai Exu)[8], gravada pelo conjunto Os Oito Batutas, do qual ele fizera parte algum tempo antes. Registrada como 'jongo africano', a música evidencia tensões e divergências entre sujeitos praticantes de candomblés de nações distintas. A letra faz menção a "sujo candomblé", diante da tentativa de um adversário em prejudicá-lo. O alvo do "despacho", contudo, com o "corpo fechado para receber o que vier", adverte que o "feitiço" não iria produzir o efeito desejado, numa demonstração de confiança em seus meios de proteção ante ao do inimigo.

Vamos saravá, vamos saravá, vamos saravá, vamos saravá (x2)
[...]
Tenho o corpo fechado pra receber o que vié /
Pode mandá pra cima de mim teu sujo candomblé(...)/
Pode fazê despacho com cabeça de urubu /
Hei de sair à rua gritando sempre sai exu. [9] (Grifo nosso)

Se nos primeiros vinte anos da indústria fonográfica o tema afro-religioso esteve salpicado em composições de diferentes gêneros, até mesmo nas satíricas, a partir da segunda metade da década 20 teve início um movimento envolvendo praticantes e seguidores das religiões de matrizes africanas, que passaram a imprimir nos sulcos de cera dos discos os cânticos sagrados dos terreiros [10] , acompanhados por instrumentos rituais, como atabaques e agogôs, reforçados por naipes de instrumentos de sopro. Mário de Andrade listou 12 discos de “feitiçaria” lançados até 1932.

O período coincide com o de intensificação da repressão às práticas culturais e aos modos de vida da população negra por parte das autoridades republicanas, empenhadas em dar um ar de civilização europeia ao país. Ao unir o corpo à tecnologia para manter e transmitir memórias e ensinamentos míticos, esses homens e mulheres explicitavam “o poder do corpo como local de múltiplos discursos para esculpir história, memória, identidade e cultura”, transformando-o em veículo de uma memória coletiva e lugar essencial para “desenvolver, articular e expressar toda e qualquer ideia” (IROBI, 2007, p. 901 e 908).

O pioneiro dessa inovação estética foi o compositor Josué de Barros, ao gravar, em 1929, acompanhado pela Orquestra Victor, um batuque intitulado Babaô Miloquê[11], inspirado, segundo declaração dada ao jornal O País de 15 de setembro de 1929, nos pontos de candomblé que ouvia quando jovem na Bahia. “Menino [Josué de Barros] adorava a rua e o mistério. Metia-se em macumbas, espiava os assombrados, os ‘despachos’ com a

matança de carneiros. E com o tempo, dedilhando o violão, foi crescendo nele o jeito pela música (GOMA-LACA [2016?]).

Na música, Barros emprega vocábulos cuja sonoridade remete ao ioruba, mesmo que de forma quebrada ou modificada. Reginaldo Prandi (2010) lembra que no candomblé cantos e rezas foram preservados na língua original, perdendo a sintaxe e, em alguns casos, o significado, ao longo do tempo, tornando-se língua ritual em lugar de ferramenta de comunicação.

Há há...bensô de Deus meu fio/ Osinsê tudo ta bom (hum...)
Ami niqui baô, olé, olé/ Pata, pata, Inhansan/
O lemanjá, hum, hum, Oxalá, hum...hum...)
Ou mamã mai mô babá
Babaô miloquê jocó
Tava no mato
Tava no dendêcô, tava brincando
Tava no mato
Tava no dendêcô, o tava sambando
Tava no mato
Tava no dendêcô, tava espiando
Tava no mato
Tava no dendêcô, meu pai chego
Ouby oubá ou jaré
Santo vai baixa pra nós vê
Oi acassá, acarajé
Oi santo de candomblé
Eu vai simbora
Oxalá fica com onsincê tudo.

Um ano depois de Barros, em 1930, outro baiano, Getúlio Marinho, ao lado de Eloy Anthero Dias, sacerdote da umbanda, deu continuidade à iniciativa de popularizar tradições religiosas africanas. De forma ousada para a época, eles levaram para o estúdio de gravação filhas de santo do terreiro de Luís Cândido Jonas, e, acompanhados pelo Conjunto Africano, gravaram um disco contendo as músicas Ponto de Iansã [12] e Ponto de Ogum [13] (mais tarde gravaria ainda um Ponto de Exu e outro Ponto de Ogun), entoados em terreiros de umbanda.

Paradoxalmente, a imprensa, em geral mais combativa na perseguição aos “batuques” do que as próprias autoridades policiais, se entusiasmou com o disco. A revista Phono-Arte elogiou, mas demonstrou estranhamentos ante o “entorpecedor” ritmo.

Eloy Anthero Dias e Getúlio Marinho com o Conjunto Africano – (...) o resultado final foi dos mais felizes, pela sua originalidade, pelo seu ineditismo e sobretudo pela sua autenticidade. Depois de se ouvir este disco, cujo ritmo possui qualquer coisa de excitante, fica-se compreendendo o atrativo que exercem as Macumbas sobre certa gente, ao mesmo tempo em que se verifica o motivo pelo qual alguns foliões começam a marchar e dançar pelas ruas durante o carnaval sob a ação

durante o carnaval sob a ação entorpecedora desse ritmo, que os mantém firmes desde o sábado até a quarta-feira de cinzas (Apud LISBOA JUNIOR, 2004, p. 168).

O jornal Correio da Manhã, em 24 de agosto de 1930, apesar de destilar preconceitos e estranhezas acerca da “perturbadora religião”, considerou o disco um “trabalho fonográfico primoroso” e “surpreendente revelação que se não esquece”.

Nas estranhas cerimônias dessa perturbadora religião do elemento negro do nosso povo, na qual a base é uma mistura de credices africanas com superstições do catolicismo deturpado, encontra-se uma infinidade de assuntos de natureza musical dignos de observação para os estudiosos (...). Vez por outra aparece um disco nesse gênero, sempre recebido justamente com agrado (...). Nenhum, porém, faz jus a tão grande sucesso quanto “Macumba”, ora editado pela Odeon (...), nesta chapa há o que de mais sugestivo existe neste gênero e, ainda para mais, os intérpretes são os verdadeiros, os elementos que compõem um dos mais famosos agrupamentos da misteriosa religião. É a gente que no terreiro se entrega aos numerosos detalhes do esquisito rito, com

o espírito agitado por uma espécie de alucinação coletiva. Aqui estão eles, ora na melopeia do ponto de Inhanssan, ora no soturno ponto de Ogun. (...) (ODEON..., 1930).

O modernista Mário de Andrade, em palestra na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, em 1933 (ANDRADE, 1983), também se confessou seduzido pelo caráter “fortemente rítmico e coreográfico”, pela “admiravelmente liberdade rítmica e desnorteadora” e “força hipnótica” da “música de feitiçaria afro-brasileira”. Durante a conferência, ele promoveu a audição de dois “cantos de macumba”, um deles, o Ponto de Ogun, de Eloy Anthero Dias e Getúlio Marinho, que considerou “cientificamente perfeito”. Para Andrade, Ponto de Ogun era “realmente um documento precioso, uma obra-prima como originalidade, caráter afro-brasileiro e ainda como protótipo da música de magia” (ANDRADE, 1983, p. 44).

O outro disco executado foi No Terreiro de Alibibi, de Pixinguinha e Gastão Viana, gravação do Conjunto Tupy, de 1932. Na opinião do pesquisador, o disco era “cientificamente perfeito”, “a obra mais perfeita da gravação nacional”, do qual destacava “a melodia solista numa incrível pureza, enunciada primeiro pela mulher [14] e repetida depois pelo homem, construída na escala sem semitons” (ANDRADE, 1983, p.44). Andrade chegou a sugerir a Oneyda Alvarenga, então diretora da Discoteca Municipal de São Paulo, a inclusão da composição num cancionário infantil, a ser organizado em parceria com Clorinda Rosato, o que nunca ocorreu (TONI, 2000, p. 191). [15]

Na década de 1940, em carta endereçada ao amigo e pintor Cândido Portinari, Mário de Andrade voltou a se referir a No Terreiro de Alibibi como “excepcional”, lamentando que “discos de feitiçaria legítima” haviam se tornado “raríssimos” ante a produção de gravações “regulares de feitiçaria”, deformadas “pelo interesse comercial das casas editoras” (FABRIS, 1995, p. 88).

Em seus 3’29” de duração, No Terreiro de Alibibi [16] emprega palavra de origem africana, ou “língua de candomblé”, como iria se referir anos mais tarde o compositor Donga, muito possivelmente línguas Bantu. Os poucos vocábulos em português mencionam “preto-velho” e “lei de umbanda”, para afirmar que “preto-velho vira a mão trabalhando na curimba” e “preto-velho é respeitado só por causa da mandinga”. [17]

Nos mesmos anos 1930 Pixinguinha produziria outra composição fortemente carregada de elementos das religiões africanas, embora sem se tratar de cantiga evocativa dos orixás. Yaô [18] foi gravada por Patrício Teixeira em 1938 e o próprio Pixinguinha voltaria a gravá-la nos anos 50. A música faz referência a uma festa de iaôs, muito possivelmente assinalando o fim do período de recolhimento do ritual de iniciação do candomblé. Devido aos vários nomes de orixás mencionados na letra, pode-se pensar que se tratava de um “barco de iaô”, quando mais de uma iniciante é “feita no santo” ao mesmo tempo.

Nesse ritual, a/os iniciados são mostrados pela primeira vez em público, quando então revelam, em voz alta, o seu orunkó, ou seja, o nome do orixá a que cada um/a foi consagrado/a.

Akicó no terreiro
Pelú adié
Faz inveja pra gente
Que não tem mulher (Bis)
No jacutá de preto velho
Há uma festa de yaô (Bis)
Ôi tem nêga de Ogum
De Oxalá, de Iemanjá
Mucama de Oxossi é caçador
Ora viva Nanã
Nanã buruku (Bis)
Yô yôo
Yô yôoo
No terreiro de preto velho iaiá
Vamos saravá (a quem meu pai?)
Xangô! [19]

Embora a gravação de discos com cânticos rituais das religiões afro-brasileiras tenha se limitado a um breve período dos anos 30 e 40 e a algumas poucas edições, composições musicais dos mais diversos gêneros com referência a orixás e outras entidades da umbanda e do candomblé e a vocabulários e preceitos dessas religiões, continuaram a engrossar a discografia brasileira, espalhando-se, em seguida, para

programas radiofônicos, notadamente através do trabalho do cantor João Paulo Batista de Carvalho, conhecido por J.B. Carvalho, ex-integrante do mesmo Conjunto Tupy intérprete de No Terreiro de Alibibi. Nos anos 1930, J. B. Carvalho apresentou-se em várias emissoras de rádios do Rio de Janeiro cantando 'pontos' evocativos. Foi preso diversas vezes, e frequentemente a polícia invadia as emissoras e interrompia os programas dos quais participava, já que várias pessoas na plateia entravam "em transe" com o "batuque" (J.B. DE CARVALHO, [2002?]).

Na década de 1940, em pleno Estado Novo, quando a tolerância às manifestações culturais e religiosas negras era bem maior, surgiu a Orquestra Afro-Brasileira [21] do maestro mineiro Abigail de Moura, que se apoiava em instrumentos de percussão - agogô, adejã, urucungo, afoxé, atabaques e a angona-puíta - aliados a piano, sax, trombone, numa diversidade de ritmos e gêneros que passavam pelo maracatu, frevo, jongo, temas do folclore, cânticos de umbanda e candomblé, privilegiando, sobretudo, as heranças nagô e bantu, mas também a católica portuguesa e a indígena. "Durante quase trinta anos o maestro Abigail Moura esteve à frente da Orquestra Afro-brasileira, doando-lhe seu esforço como se fora devoção religiosa. Antes de cada apresentação, agia como um sacerdote rendendo graças, elevando o palco a espaço sagrado" (VILLANOVA, 2003).

CONCLUSÃO

Cantores e compositores negros, oriundos de uma massa populacional marginalizada pela República sob o argumento da não adaptabilidade à civilização, em estreita ligação com universos afro-religiosos responderam à exclusão, na primeira metade do século XX, a partir de memórias e histórias inscritas em seus corpos, apropriando-se de tecnologias de difusão recém-chegadas ao país. Deixaram-se influenciar pelos elementos mais tradicionais de suas culturas “não para justapor o arcaico ao moderno, mas para utilizar o arcaico para, paradoxalmente, modernizar” (SHOHAT & STAM, 2006, pp. 417-418).

Assim como o universo religioso, questões sobre identidade, opressão racial e relações de poder foram discutidas no mundo do divertimento e das artes, podendo ser apreendidas em letras de música, textos teatrais, poesias e outras “escritas performativas” (IROBI, 2007) da população negra nas primeiras décadas pós-abolição, numa mostra da multiplicidade da poética afro-brasileira. Ao analisar mais de mil canções produzidas em Cuba, Brasil, Martinica e Trinidad-Tobago entre 1920 e 1960, o pesquisador austríaco Christopher Laferl (2005) concluiu que temas como raça e identidade nacional, escravidão, gênero e etnicidade já apareciam bem delineadas nessas canções antes mesmo de surgirem no discurso cultural dominante. Em alguns casos, as músicas reproduziam e sustentavam clichês e estereótipos difundidos em torno das populações negras.

Cabe lembrar que sátiras, ironias, insinuações maliciosas foram, muitas vezes, habilmente utilizadas pela população negra como processo de reencontro com sua humanidade. A importância do corpo e da música na diáspora africana tem sido apontada e discutida por autores como Stuart Hall (2003), Paul Gilroy (2001), Édouard Glissant (1989), Esiaba Irobi (2007) e Leda Martins (2002), dentre outros. Corpo e música, esta última abarcando a tríade batucar-cantar-dançar (BUNSEKI, apud LIGIÉRO, 2011, p. 133) foram elementos fundamentais na experiência e re-existência de africanos escravizados e seus descendentes nas Américas, funcionando como estratégia de luta, formas de transgressão e reafirmação de identidades, em contraponto a poderes hegemônicos e à supressão das liberdades.

No Rio de Janeiro dos últimos anos do século XIX e das primeiras décadas do XX esse “capital cultural” foi estrategicamente utilizado por artistas originários das camadas pobres da população como forma de reafirmar e reatualizar viveres e saberes ancestrais associados à barbárie, ao primitivo e ao atraso pelas elites brancas personificadas em uma imprensa civilizadora.

A indústria fonográfica, então em implantação no país, foi o canal por excelência de muitos desses artistas para expandir o universo religioso africano ou afro-brasileiro para além dos ‘terreiros’, quer ao gravarem composições de gêneros

musicais variados recheadas de referências aos rituais, práticas e deidades dessas religiões, quer inovando esteticamente, ao levarem para os estúdios sacerdotes e praticantes do candomblé e da umbanda para gravação de cânticos sagrados tais quais como entoados nos terreiros, desafiando a intensa repressão comandada pelas autoridades contra essas manifestações no período.

A imprensa vigilante, que cotidianamente cobrava ação das autoridades policiais contra os “antros de feitiçaria” e “reminescências de africanismos” seria a mesma a curvar-se ante ao “trabalho fonográfico primoroso” e à “originalidade”, “ineditismo” e “autenticidade” da “música de feitiçaria afro-brasileira”, em clara demonstração da ambiguidade e da polaridade fascínio-temor sempre presente na sociedade brasileira no tocante às culturas negras.

A produção musical desses artistas, inspirada e baseada em liturgias de matrizes africanas, mexeu com a indústria fonográfica da época, renovou a música popular brasileira, e certamente contribuiu para que religiões afro-brasileiras se espriassem para outros segmentos da população, transformando-se numa cultura para todos. Sobretudo, revela, ainda hoje, o quanto negros e negras estiveram empenhados/as em preservar modos de vida de seus antepassados, a despeito da dura repressão sofrida.

[1] A Lei Eusébio de Queirós, que proibiu o tráfico de escravizados africanos para o Brasil, foi aprovada em setembro de 1850, mas há registro da entrada clandestina de africanos até pelo menos 1855, embora em números reduzidos em relação ao tráfico legal.

[2] Procurou-se, nesse período, coibir manifestações culturais negras bem como o ‘saber’ desses grupos. Práticas de cura com utilização de ervas e plantas medicinais foram enquadradas como charlatanismo e resultaram na prisão de inúmeros curandeiros e curandeiras.

[3] A repressão às religiões de matrizes africanas ocorria em todos os cantos do país de modo muito similar, com invasão dos terreiros, apreensão e quebra de instrumentos e objetos sagrados e prisão dos sacerdotes e demais participantes. Em Alagoas, no Nordeste, ficou conhecido o episódio “Quebra do Xangô” ou “Quebra do 12”, em 1º. de fevereiro de 1912, quando praticamente todos os terreiros da cidade foram destruídos.

[4] O processo de gravação consistia em o intérprete cantar num enorme cone rodeado pelos instrumentos, bem próximos uns dos outros. Era preciso cantar e tocar o mais alto possível para que as vibrações sonoras percorrendo o ar através do cone imprimisse os sulcos no disco de cera, como explica Luiz Américo Lisboa Junior em *Compositores e Intérpretes Baianos: De Xisto Bahia a Dorival Caymmi*. Monografia. Universidade Estadual de Santa Cruz-UESC, 2004.

[5] Composição de Chico da Baiana gravada por Bahiano e Izaltina. Ver Blog Goma-laca. <http://www.goma-laca.com/portfolio/as-mais-antigas-gravacoes-de-temas-afrobrasileiros>. A gravação pode ser ouvida aqui:< <https://www.letras.mus.br/marchinhas-de-carnaval/1940306/>>. Acessado em: 1 de out. 2020.

[6] Composição de Sinhô interpretada por Bahiano. <http://www.goma-laca.com/portfolio/as-mais-antigas-gravacoes-de-temas-afrobrasileiros>. Versão da música pode ser ouvida aqui: <<https://www.letras.mus.br/sinho/389490/>> Acessado em 30 de set. de 2020.

[7] Dona Clara. Composição de Donga, gravada por Patricio Teixeira. Disponível em:< <http://www.goma-laca.com/portfolio/as-mais-antigas-gravacoes-de-temas-afrobrasileiros>>. Acessado em: maio de 2016.

[8] Os registros acerca da data da composição são contraditórios. Alguns apontam o ano de 1922 como a de lançamento, enquanto outros indicam o ano de 1928. Ver mais em Enciclopédia Itaú Cultural <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa558640/donga>); Donga (verbete). Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 1998.

[9]Retirado do Blog Goma-laca. <http://www.goma-laca.com/portfolio/as-mais-antigas-gravacoes-de-temas-afrobrasileiros>. A expressão “corpo fechado” refere-se à crença popular de que mediante determinados procedimentos ritualísticos uma pessoa estava protegida espiritualmente contra ações maléficas de possíveis inimigos e de invejosos.

[10] Vale ressaltar que gravações de gêneros diversos com referências religiosas continuaram a ser feitas na década de 1930 e nas posteriores.

[11] As palavras do refrão, muito possivelmente corruptelas de vocábulos do lorubá, estão grafadas como soam na voz do intérprete, sem obedecer a uma grafia iorubana. O refrão de Babaô Miloquê, em compasso mais acelerado e com uma fonética aproximada - E mori moriô babá/babaô kiloxê jocó - foi empregado por Gilberto Gil na música Patuscada de Gandhi, do álbum Refavela, gravado em 1977. A versão original pode ser ouvida aqui:<<https://www.youtube.com/watch?v=TuK3UkLEmpl>>.

[12] A versão de 1930 pode ser ouvida aqui: < [youtube.com/watch?v=oUsU0cx-7ZA&feature=share](https://www.youtube.com/watch?v=oUsU0cx-7ZA&feature=share)>. Acessado em: 29 de set. 2020.

[13] A gravação pode ser ouvida aqui: < <https://www.youtube.com/watch?v=iUHH5XW2u1Q>>. Acessado em 29 de set. de 2020.

[14] A voz feminina do Conjunto Tupy a que se refere Andrade pertencia à cantora lírica, soprano Zaíra de Oliveira, que viria a se casar com Donga. Em 1921, venceu o concurso do Instituto Nacional de Música, sucessor do Imperial Conservatório de Música. O prêmio atribuído ao primeiro lugar constituía-se de uma medalha de ouro e uma viagem de estudos à Europa. Por se negra, porém, a viagem lhe foi negada, recebendo apenas a medalha.

[15] A informação consta da nota de rodapé no. 71.

[16] A gravação pode ser ouvida aqui: https://www.youtube.com/watch?v=H-CB7nn_HFY

[17] Em gravações mais recentes, como a do grupo musical Água de Moringa, de 2002, o refrão diz: “é na lei de umbanda que o preto nagô também manda”. Na versão do Conjunto Tupi a frase “é na lei de umbanda” consta também do refrão, mas seguida por expressões em línguas africanas.

[18] A gravação pode ser ouvida aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=uaco8h5lrTM>. Acessada em 02 de out. de 2020.

[19] Akicó significa galo; jacutá, casa; e pelú adie quer dizer o peru rodopia entre as galinhas. Pixinguinha e Gastão Viana, os autores, talvez fizessem referência ao grande número de mulheres presentes na festa. A referência às várias ‘nêgas’, a partir dos orixás que cultuavam, é uma indicação disso.

[20] A partir dos anos 1960 se registraria um renascimento das gravações com músicas evocativas ou dedicadas às entidades do Candomblé e da Umbanda. O trio Tingoás é uma referência dessa fase.

[21] A Orquestra existiu até os anos 70, mas lançou apenas dois álbuns. O primeiro, Obaluayê, de 1957, e o segundo levando o mesmo nome da orquestra, em 1968, contendo ritmos como o opanijé (ritmo especial para Omolu) e alujá (ritmo especial para Xangô) e canções cantadas em bantu, nagô, nheengatu e português.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). *Topoi*, v. 11, n. 20, jan.-jun. 2010, p. 92-113.

ANDRADE, Mario de. *Música de Feitiçaria no Brasil*. B. Horizonte (MG): Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.

ANTONACCI, Maria A. A subliminar arte da memória negra em diáspora. In _____ . *Memórias Ancoradas em Corpos Negros*. S. Paulo: Educ. 2ª. Edição, 2014.

AZEVEDO, Célia. M. M. *Onda Negra, Medo Branco: o negro no imaginário das elites Século XIX*. S. Paulo: Anablume, 2004, 2ª. Edição.

BLOG GOMA-LACA. Afrobrasilidades em 78 RPM. Disponível em: <<http://www.goma-laca.com>>. Acessado em: 23 fev. 2016.

BRETAS, Marcos. *Ordem na cidade. O exercício cotidiano na autoridade policial no Rio de Janeiro: 1907-1930*. R. Janeiro: Rocco, 1997.

CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1987. pp. 16-17.

CENSO DEMOGRÁFICO DO BRASIL DE 1872. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Censo_demogr%C3%A1fico_do_Brasil_de_1872&oldid=59006736>. Acesso em: 10 ago. 2020.

EINSENBURG, P. Prefácio. In AZEVEDO, Celia. M. M. *Onda Negra, Medo Branco: o negro no imaginário das elites Século XIX*. S. Paulo: Anablume, 2004, 2ª. Edição.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Cartas de Mário de Andrade a Candido Portinari*. Campinas (SP): Mercado de Letras; Projeto Portinari, 1995, p. 88.

FARIAS, Juliana B. *Cultura, Identidade e Religião Afro-Brasileiras na Cidade do Rio de Janeiro 1870-1930: Cenário e Personagens*. Comunicação apresentada no X Encontro Regional de História-ANPUH-R.J., 2002.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência*. S. Paulo: Ed. 34; R. Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GLISSANT, Édouard. *Caribbean Discourse*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1989.

GOMES, Tiago de M. Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930. *Afro-Ásia*, no. 29/30, 2003, pp. 175-198.

HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? In: _____. Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais. B. Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

IROBI, Esiaba. What They Came With: Carnival and the Persistence of African Performance Aesthetics in the Diaspora. *Journal of Black Studies*, July 2007 37: 896-913. Versão deste texto traduzida por Victor Martins encontra-se na Revista Projeto História, São Paulo, no. 44, pp. 273-294.

JAGUARIBE, Beatriz. Fins de século. Cidade e Cultura no Rio de Janeiro. R. Janeiro: Rocco, 1998.

J.B. DE CARVALHO. (Verbetes) Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/j-b-de-carvalho/dados-artisticos>>. Acessado em: 23 mar. de 2016.

LAFERI, Christopher. Record it, and let it be known - Song lyrics, gender, and ethnicity in Brazil, Cuba, Martinique, and Trinidad and Tobago from 1920 to 1960. Série: *Literatur: Forschung und Wissenschaft*, vol. 6, 2005.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-Cantar-Dançar. Desenho das performances africanas no Brasil. *Aletria*, n. 1, v. 21, jan-abril, 2011, pp.133-146.

LISBOA JUNIOR, Luiz A. Compositores e Intérpretes Baianos: De Xisto Bahia a Dorival Caymmi. Monografia. Universidade Estadual de Santa Cruz-UESC, 2004.

MARTINS, Leda. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, G. e ARBEX, M. (orgs.). Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: FALÉ-Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

MOURA, Roberto. Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Sec. Municipal de Cultura, 1983.

NEPOMUCENO, Nirlene. Testemunhos de Poéticas Negras: De Chocolat e a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro, 1926-1927. Dissertação de Mestrado. Programa de História. Pontifícia Universidade Católica-PUC-SP, 2006.

NEVES, Margarida. S; HEIZER, Alda. A ordem é o progresso. O Brasil de 1870 a 1910. S. Paulo: Atual, 1991, p. 18, 13ª. Edição.

ODEON. Correio da Manhã, Seção Música em Discos, Rio de Janeiro, Ano XXX, no. 10.943, p. 5.

SAMPAIO, Gabriela dos R. A História do feiticeiro Juca Rosa: cultura e relações sociais no Rio de Janeiro imperial. Dissertação de Doutorado. Departamento de História. UNICAMP, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. Literatura como Missão. Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 76.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Crítica da Imagem Eurocêntrica. S. Paulo: Cosac & Naif, 2006.

SODRÉ, Muniz. O Terreiro e a Cidade. A Forma Social Negro-Brasileira. Rio de Janeiro: Imago Ed; Salvador (BA): Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

SOUZA, Juliana. Candomblé: Repressão através dos jornais no século XX. Disponível em: <<http://histriadabahiaiii2010imyblogger.wordpress.com/temas/candomble-repressao-atraves-da-midia/>>. Acessado em: 28 de jul. de 2014.

SOUZA, Raphael P. Batuque na Cozinha, Sinhá num Quer!. Repressão e Resistência Cultural dos Cultos Afro-Brasileiros no Rio de Janeiro (1870-1890). Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense, 2010.

TONI, Flávia C. A Música Popular Brasileira na Vitrola de Mário de Andrade. S. Paulo: Senac, 2000.

VILLANOVA, Grégoire de; ARAUJO, Emanuel (Coord.). Abigail Moura – Orquestra Afro-Brasileira. Publicação integrada à exposição Negras Memórias, Memórias de Negros. São Paulo: Museu Afro-Brasileiro, 2003.



Bebel Nepomuceno é graduada em Comunicação Social (Jornalismo). Mestre e Doutora em História Social pela PUC - São Paulo.). Investiga questões relativas a celebrações e práticas culturais na diáspora afro-latino-caribenha e negros no pós-abolição.

No Numero anterior edição zero - outubro



Editorial

Por Dentro do Museu

A semântica do Tambor...

Territórios

Artes Visuais - Aislane Nobre

Celebrações - Bebel Nepomuceno

Teatro - Cássia Vale

Musicalidades - Gilberto Santiago

Teatro - Gildon Oliveira

Afro Futurismos - Jamile Borges

Culturas e Objetos - Joseania Miranda

Investigações - Juipurema Sandes

Cinema e Literatura - Jusciele Oliveira

Vivências - Luzia Gomes Ferreira

Cinema - Maíra Zenum

A Revista do Mafro - Marcos Rodrigues

Artes Visuais - Nelma Barbosa

Letras e Músicas - Tiganá Santana

Teatro - Vera Lopes

Acesso em

http://www.mafro.ceao.ufba.br/sites/mafro.ceao.ufba.br/files/revista_africanidaes_zero.pdf



A Revista *Africanidades* - A Revista do Museu Afro é uma publicação do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, voltada a divulgação de suas atividades e conteúdos, bem como para o diálogo com autores que tratam de questões relacionadas à memórias e culturas africanas e afro-diaspóricas.

Todos os textos de cada edição são protegidos por direitos autorais. As imagens contidas na Revista foram cedidas pelos autores, fazem parte do acervo do MAFRO ou foram retiradas de meios digitais. Algumas vezes não é possível identificar a autoria das mesmas. Caso identifique algumas das imagens que esteja desrespeitando o direito autoral, ou deseje solicitar a identificação de autorias, favor entrar em contato para que sejam tomadas as devidas providências.

Contato: mafro@ufba.br

Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia
Largo do Terreiro de Jesus, S/N. Centro Histórico.
Salvador, Bahia. CEP 40026010



Editor Chefe

Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha – Museu Afro-Brasileiro / UFBA

Co-editores

Ilma Vilas Boas – Museu Afro-Brasileiro / UFBA

Morgana d'Ávila - – Museu Afro-Brasileiro / UFBA

Amélia – Museu Afro-Brasileiro / UFBA

Conselho Editorial

Profa. Dra. Anna Paula da Silva – Departamento de Museologia / UFBA

Profa. Dra. Cecília Conceição Moreira Soares – Departamento de História / UNEB

Profa. Dra. Cleidiana Patrícia Costa Ramos – Departamento de História / UNEB

Prof. Dr. Clovis Carvalho Britto – Faculdade de Ciência da Informação / UNB

Profa. Dra. Florentina da Silva Souza – Instituto de Letras / UFBA

Profa. Dra. Joseania Miranda Freitas – Departamento de Museologia / UFBA

Profa. Dra. Judite Primo – Departamento de Museologia / Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias – Lisboa

Profa. Dra. Luzia Gomes Ferreira – Instituto de Ciências da Arte / UFPA

Profa. Dra. Maria das Graças de Souza Teixeira – Departamento de Museologia / UFBA

Profa. Dra. Maria Cristina de Oliveira Bruno – Museu de Arqueologia e Etnologia / USP

Profa. Dra. Nirlene Nepomuceno – Universidade Federal do ABC