

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - UFMG
ESCOLA DE MÚSICA**

**O CANDOMBE DO AÇUDE ENTRE A TRADIÇÃO E A
EXPOSIÇÃO**

Cristiano Augusto Ferreira Trindade

**Belo Horizonte
2011**

Cristiano Augusto Ferreira Trindade

O CANDOMBE DO AÇUDE ENTRE A TRADIÇÃO E A EXPOSIÇÃO

Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Glaura Lucas.

Belo Horizonte

2011

Cristiano Augusto Ferreira Trindade

O CANDOMBE DO AÇUDE ENTRE A TRADIÇÃO E A EXPOSIÇÃO

Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.

Banca Examinadora:

Professora Doutora Glaucia Lucas – UFMG

Professora Doutora Heloísa Faria Braga Feichas – UFMG

Professor Doutor Flávio Terrigno Barbeitas – UFMG

Professora Doutora Luciana Prass – UFRGS

SETEMBRO de 2011

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Deus pela vida e pelo amor, à minha esposa pela compreensão e carinho, aos meus pais que me mostraram o caminho, a meu irmão pelo companheirismo.

Agradeço à toda comunidade do Açude pela recepção, atenção, compreensão e pelo Candombe. Agradeço especialmente a Dona Wilma por me receber de braços abertos, ao Danilo pela colaboração com sugestões e preciosas informações, E a Raquel Coutinho pelo material disponibilizado.

Agradeço à minha querida orientadora Glaura Lucas pela atenção e sensibilidade com que me guiou.

Agradeço também à Fapemig pelo apoio na hora certa.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao inesquecível querido afilhado e sobrinho 'Xandinho' de quem temos tantas saudades; à minha filha Cecília milagre maior de nossas vidas; a minha esposa sempre presente; aos meus pais e a meu irmão; ao Candombe do Açude cuja fé inquebrantável ilumina o caminho; e a todos que lutam por uma vida melhor com amor e compreensão.

RESUMO

O Candombe é um ritual originado no Brasil durante período colonial em louvor a Nossa Senhora do Rosário e aos antepassados, mantido ainda hoje pelos descendentes dos escravos da Fazenda Cipó reunidos na Comunidade do Açude, localizada no município de Jaboticatubas, Minas Gerais. O ritual caracterizou-se ao longo da sua história por manter-se distante do espaço público, porém, no caso do Candombe do Açude, ele tem sido requisitado por artistas e pesquisadores para participarem de documentários, gravações comerciais de áudio, vídeo e de apresentações fora do contexto da Comunidade, o que tem trazido maior publicidade ao ritual. O objetivo do presente trabalho é observar a realização do ritual em seu contexto original e compará-lo ao mesmo veiculado pela mídia com o objetivo de traçar eventuais alterações na sua *performance* e sua relação com o contexto sócio-político. Procurou-se localizar historicamente o local político dos principais atores envolvidos, a mídia, o Estado, a cultura afrodescendente. Posteriormente, buscou-se caracterizar o Candombe do Açude, sua relação com o turismo e avaliar sua participação em produtos midiáticos selecionados.

Palavras-chave: Candombe; Performance; Mídia; Política.

ABSTRACT

The Candombe is a ritual, originated during the colonial period to praise Nossa Senhora do Rosário and the ancestors, still performed by the descendants of the slaves at the Cipó Farm assembled in the Açude Community, located in Jaboticatubas Municipality, Minas Gerais state. The ritual characterized throughout history for keeping itself distant from public sphere, however, in the case of Candombe do Açude, it has been required by artists and researchers to participate in documentaries, commercial recordings of audio, video and to present itself outside the context of the community, which has brought wider publicity to the ritual. The objective of the present paper is to observe the realization of the ritual in its original context, compare it to the ritual aired in the media, and to check possible transformations in its performance, as well as in its relation to the socio-political context. The political place of the main actors involved, media, State, afrodescendant culture, was situated historically. Subsequently, its been developed a characterize of Candombe do Açude, its relation with tourism and a evaluation of its participation in the media products selected.

Key-words: Candombe; Performance; Media; Politics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Candombe do Açude da Serra do Cipó.

Figura 2: Os candombeiros da Serra do Cipó.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 PENSAMENTO SOBRE MÚSICA NO BRASIL	17
2 A TRADIÇÃO	30
2.1 A origem do Candombe.....	30
2.2 A Comunidade do Açude	37
2.3 A casa aberta	42
2.4 Experiência.....	45
2.4.1 Um turista aprendiz.....	46
2.4.2 Perto do fogo.....	48
2.5 A produção da cultura.....	52
2.5 Candombe, globalização e identidade.....	56
3 A EXPOSIÇÃO DO CANDOMBE NA MÍDIA.....	60
3.1 Apresentação e análise dos produtos midiáticos.....	63
4 CONCLUSÃO	74
REFERÊNCIAS	77
ANEXOS	82

INTRODUÇÃO

A historiografia da música no Brasil se desenvolveu a partir da perspectiva teórico-metodológica europeia do século XIX desenvolvida na tradição da música erudita. Buscava-se uma linearidade cronológica resultante da relação de causa e efeito das influências recíprocas entre composições e compositores, e considerava-se secundário analisar o contexto em que as obras foram criadas porque se acreditava na autonomia da arte como manifestação do espírito. Essa visão é tributária das especulações filosóficas dos grandes pensadores europeus, sobretudo do positivismo do século XIX.

Os intelectuais que se dedicaram ao assunto faziam análises das partituras e da vida dos grandes compositores, comparando-as umas com as outras com o objetivo de descreverem teleologicamente o desenvolvimento da sensibilidade artística. O resultado era um descontextualizado levantamento de impressões subjetivas da produção musical de um projeto especificamente europeu que, contudo, possuía pretensão de universalidade objetiva. A metodologia utilizada no Brasil nas primeiras tentativas de se refletir sobre música tem origem nesses referenciais estéticos e performáticos europeus. Destarte, o estudo musicológico tradicional excluía do rol de obras relevantes toda música que fugia desse padrão canônico de alta cultura europeia. Apesar disso, pioneiros pesquisadores antropólogos advertiram para a importância das particularidades da música de diferentes matrizes culturais, bem como para a fugacidade desta arte ao produzirem grande acervo de gravações e textos em variadas regiões do planeta. Somente a partir do desenvolvimento da etnomusicologia acadêmica no Brasil, sob influência da Antropologia, é que se superou a perspectiva musicológica tradicional hegemônica no período nacionalista (TRAVASSOS, 2005, p.3).

Segundo Wisnik (2004), o julgamento de valor estético realiza-se holisticamente na construção das fronteiras e dos limites, dos fluxos e dos nós, do espaço e tempo. A experiência musical que se insinua de modo sutil pelo corpo e modifica qualitativamente o momento através de disposições e valores inconscientes escapa a uma análise redutora da realidade. Todavia, com a contextualização crítica, não desejamos propor a rejeição totalitária da produção intelectual canônica europeia, mas simplesmente contribuir para ampliar o conhecimento, onde e como for possível, por meio de confronto entre diferentes perspectivas e matrizes, que

possam articular holisticamente os elementos sociais que permeiam a relação entre grupos culturais. A compreensão da mutação e da estrutura em busca de movimento cria possibilidade de flexibilização para a percepção de uma simbologia imagético/sonoro alternativa, ao mesmo tempo em que contribui para a ampliação da capacidade de entendimento de uma realidade mais ampla da música.

O poder inerente à música de induzir estados de percepção e consciência é disputado politicamente, conforme podemos notar pelas palavras de Wisnik em que o potencial da música de criar:

“Reações motivadas por associações insidiosamente induzidas, como na propaganda, ou provocadas pela mobilização ostensiva dos seus meios de fascínio, como num ritual religioso ou num show de rock é disputado pelos atores na arena simbólica pela ampliação da autonomia política.”
(WISNIK, 2004, p.99)

Percebe-se no prosaico a fluidez de cada momento singular que possui o poder de realidade fenomenal, no qual, para além do sentido e da capacidade de conscientização e racionalização, a experiência recria a existência. Por outro lado, o simulacro, que carrega algo da força original do significado sensorial, é reconstruído e formatado pela indústria para ser reproduzido nos mais variados contextos, assumindo sentido diferente do original. De todo modo, o importante é a expansão da sensibilidade como forma de conhecimento válido, no qual a música pode ser um canal ampliador das possibilidades de associação para a apreensão da experiência e de reflexão acerca do devir.

O objetivo principal do presente trabalho é identificar e contextualizar o que muda quando um ritual tradicional das artes sagradas afro brasileiras, exemplificado aqui pelo Candombe do Açu de localizada no município de Jaboticatubas/MG na Serra do Cipó a cerca de cem quilômetros da capital, sai de seu contexto original ao ser realizado em apresentações ao público externo veiculado por meio de mídia eletrônica tais como internet, vídeos e cd's. O Candombe se caracterizou por ser um ritual tradicionalmente recluso em seu ambiente original (DIAS, 2000), mas o do Açu de ultimamente tem sido cada vez mais exposto para o público externo e ganhado espaço na mídia. Supõe-se que este deslocamento de contexto tenha conseqüências para o desenvolvimento do ritual e para sua função de referência sócio-política que passa por transformações as quais buscaremos identificar. Para isso, foram desenvolvidas observações do ritual em seu contexto original de modo

que pudessem servir de embasamento referencial para posterior comparação com as representações do ritual veiculados pela mídia. As observações foram realizadas em momentos diferentes entre setembro de 2009 e setembro de 2010, e foram feitos registros em vídeo particular que serviram como bloco de notas para apoiar a reconstrução do evento para análise posterior. Foram realizadas conversas informais, bastante reveladoras à medida que o interlocutor fica à vontade por não estar sendo gravado, que serviram para orientar a percepção e olhar do pesquisador, mas que não foram feitas de forma sistematizada e por isso não foram reproduzidas ao longo do trabalho. Houve apenas um momento em que foi realizada uma entrevista sistematizada com uma das matriarcas da comunidade, mas que cumpriu a mesma função das conversas particulares e por isso tampouco foi reproduzida neste texto. O motivo pelo qual manteremos o anonimato das pessoas com as quais houve tais conversas é para evitar a exacerbação de eventuais conflitos e divergência de opiniões identificados pelo pesquisador. Além disso, houve a preocupação de se manter a privacidade da comunidade, que não é grande e já bastante exposta.

A aproximação do pesquisador com o Candombe não seguiu a metodologia de uma etnografia clássica porque, devido a dificuldades práticas das vicissitudes do dia a dia, e de aspectos da personalidade do pesquisador, concluiu-se que tal metodologia não caberia no escopo deste trabalho. A opção do autor foi por uma pesquisa mais aberta e menos sistemática que funcionasse como uma introdução ao tema, que é bastante rico e que de maneira alguma se esgotaria neste trabalho. Portanto, a sensibilidade e a intuição possuem papel relevante, não para guiar metodologicamente uma pesquisa, mas para orientar o imponderável. De qualquer forma, esta pesquisa apoiou-se essencialmente em trabalhos de outros pesquisadores e artistas que se envolveram com o Candombe do Açude e de onde foi extraída a maior parte das informações aqui reproduzidas, apenas confrontadas com as informações extraídas em contato com a comunidade. Um personagem de destaque dentro da comunidade do Açude é o candombeiro Danilo G. do Santos que cumpre um papel de liderança no contato com “os de fora”, participando de debates como o que vem reproduzido em anexo a este trabalho, bem como através de seu blog na internet, além de tocar os *Tambus* em todos os eventos.

Destarte, qualquer critério de análise deve levar em conta todo o contexto simbólico e material de um determinado evento musical para se evitar a

superficialidade e o etnocentrismo. Isto será desenvolvido no presente trabalho através da contextualização crítica, cuja orientação foi buscada no pensamento de Antônio Gramsci (COX, 1993). Os escritos deixados pelo autor italiano não formam um sistema completo e fechado devido, sobretudo, à forma como foram produzidos durante período na prisão de Mussolini. Por causa desse caráter aberto e incompleto do pensamento gramsciano, ele está passível de ser reconstruído e retrabalhado no sentido de manter sua utilidade ao proporcionar orientação preciosa à pesquisa social. O conceito fundamental subjacente ao trabalho é o conceito de hegemonia, da forma utilizada por Gramsci como a capacidade de uma classe de criar coesão em torno de seu projeto particular. Além disso, a noção de sociedade civil usada neste trabalho se ajusta à perspectiva gramsciana, que a entende como a dimensão da sociedade preocupada com a elaboração do consentimento, e não com a coerção, e engloba as instituições que disseminam ideologias, entre outras, igreja, escola, sindicato, e principalmente para o presente trabalho, a mídia. (COX, 1993).

Entretanto, esse texto não se aterá a uma leitura exaustiva do trabalho pensador italiano e nem de nenhum autor ou metodologia específica e enrijecida. Será desenvolvido estudo que siga sugestão de Canclini sobre a necessidade de se derrubar as divisões entre os diferentes campos de pesquisa, sobretudo nas Ciências Sociais, por meio de olhar transdisciplinar: “precisamos de ciências sociais nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos” (CANCLINI, 2008, p.19). A perspectiva transdisciplinar se justifica pela tentativa de superação da compreensão estanque, cujos conceitos principais já não são capazes de contribuir para esclarecer determinados aspectos da realidade social. A separação entre o culto e o popular, o tradicional e o moderno, entre outras, não são suficientes para revelar como são articulados os “poderes oblíquos” da sociedade contemporânea. A constatação de que a realidade com sua face de Jano não separa o culto do popular, o urbano do rural e o tradicional do moderno, acaba por implodir os conceitos citados, demandando nova perspectiva de análise. Segundo Canclini, “encontramos no estudo da heterogeneidade cultural uma das vias para explicar os poderes oblíquos que misturam instituições liberais e hábitos autoritários, movimentos sociais democráticos e regimes paternalistas, e as transações de uns com outros”. (CANCLINI, 2008, p.19)

A partir dessa comparação se buscará concluir quais as transformações sofridas pelo ritual original ao ser deslocado de seu contexto original por meio dos

veículos midiáticos citados acima. A hipótese subjacente ao trabalho é que há alterações significativas na performance do Candombe em diferentes contextos. Elas são resultado de uma escolha por maior exposição do ritual, bem como da participação de comunidade no processo de democratização em desenvolvimento no Brasil a partir da década de oitenta, que tem proporcionado maior espaço para grupos tradicionalmente marginalizados da sociedade se expressarem e participarem da construção do patrimônio simbólico e político do país.

O primeiro capítulo, o pensamento sobre música no Brasil, busca fazer um levantamento das principais idéias sobre o papel da música, do Estado, mídia e da academia na construção da identidade nacional, bem como sobre questões históricas importantes para a contextualização no debate do presente trabalho, o Candombe do Açude, através de embasamento teórico múltiplo. A bibliografia utilizada possui caráter multidimensional a partir de referência teórica gramsciana, apoiada por informações sobre aspectos políticos da mídia produzidos por Pedro Tota (TOTA, 2000) e Venício Lima (LIMA, 2001). Utilizaram-se, também, contribuições selecionadas de Canclini (CANCLINI, 2008) sobre aspectos metodológicos e conceituais, Susel Reily (REILY, 2002) acerca da contextualização do debate musicológico complementada por Helen Myers (MYERS, 1992), J.J. Carvalho (CARVALHO, 1992; 2004a – b), cujos textos perpassam todo o trabalho ao lado de Glaura Lucas (LUCAS, 2005), além de informações relevantes sobre a música brasileira extraídas de Flávio Barbeitas (BARBEITAS, 2007), H. Vianna (VIANNA, 2007) e J. M. Wisnik (WISNIK 2004), sem esquecermos do fundamental Mário de Andrade (ANDRADE, 1972).

O segundo capítulo tem como objetivo qualificar o Candombe e seu relacionamento com o turismo e o Estado, especificamente o Candombe do Açude, descrevendo suas características principais por meio do trabalho de Glaura Lucas e P. Dias (DIAS, 2000) sobre aspectos gerais, e para os aspectos mais específicos do Açude, M. Fonseca (FONSECA, 2006), Torres & Gomes (2007), C. Resende (RESENDE, 2005). Integra este capítulo uma descrição de um ritual presenciado pelo pesquisador, bem como informações obtidas por meio de conversas particulares do pesquisador com membros da comunidade, ou seja, entrevistas pessoais com a finalidade de obter um maior conhecimento acerca do Candombe do Açude, os nomes dos entrevistados serão mantidos em sigilo a pedido dos próprios entrevistados, pois os mesmos pediram sigilo e discrição em relação as suas

identidades. O período dessas entrevistas foi em momentos diversos entre setembro de 2009 e setembro de 2010. Há uma exceção que é a participação em depoimento, gravado em vídeo particular, de Danilo Geraldo dos Santos, candombeiro, membro da geração atualmente intermediária da comunidade, em encontro público realizado na fazenda Santa Bárbara em novembro de 2006, localizada na região da Serra do Cipó próximo à comunidade do Açude, onde esse interlocutor buscou expor acerca da tradição do Candombe de açude. Esse foi o único material que possui imagens de um candombeiro utilizado na presente pesquisa, visto que muitos dos candombeiros preferiram manter sua identidade em sigilo com a finalidade de não perder sua privacidade. Também é feita uma discussão sobre aspectos teóricos da produção da cultura e da globalização por meio de contribuições de T. DeNora (DENORA, 2003), S. Hall (HALL, 2006) e elementos de análise de discurso.

O terceiro capítulo consiste de levantamento e análise de produção midiática em que há participação do Candombe do Açude com o objetivo de se observar eventuais alterações, em relação ao contexto original, nas características do ritual ao ser veiculado em mídia, bem como as relações estabelecidas entre os produtos em questão e os atores envolvidos no debate do primeiro capítulo: Estado, Academia e Mídia. Nesse sentido, são utilizados álbuns fonográficos (CD's), filmes e páginas de *sites* da internet como objetos de uma análise baseada em bibliografia pertinente, T. Turino (TURINO, 2008) e Janotti Júnior (s/d), aplicada por meio de técnica de livre associação.

Por fim é desenvolvida uma conclusão acerca dos objetivos propostos. Mas antes, algumas palavras sobre aspectos subjetivos do processo de desenvolvimento da pesquisa.

Sempre tive a preocupação de aproximar os estudos desenvolvidos na academia da realidade cotidiana, e de observar a relação do prosaico com o universo teórico e com as grandes discussões no mundo. Vindo de estudos das Relações Internacionais, em cuja teoria tudo é muito amplo, complexo e distante, procurei, através da música, algo mais próximo e concreto em que pudesse relacionar todas as tendências observadas nos estudos anteriores. O interesse pela música foi despertado cedo em minha vida quando comecei a tocar violão. A partir disso, percebendo a riqueza do tema, procurei me aprofundar estudando piano e teoria no curso de formação musical da UFMG. Não concluí a graduação de Composição Musical que iniciei em 2005, mas isto não me impediu de continuar

estudando até surgir a oportunidade de desenvolver pesquisa no programa de mestrado, o que me permitiu associar aspectos dos estudos das Relações Internacionais com a Música.

O Candombe é o cimento que cola os tijolos teóricos ao trazer o aspecto de concretude para que a busca por associar elementos tão amplos pudesse ser realizada. A proximidade física da cultura do Congado onipresente em Minas Gerais, no caso específico deste trabalho, o Candombe do Açude da Serra do Cipó, esconde um distanciamento enorme em termos de visão de mundo e sensibilidade que articula quase todos os aspectos levantados nos debates contemporâneos em Ciências Sociais, e não passou despercebido por mim que vi nessa realização a riqueza capaz de propiciar um estudo produtivo. O meu universo urbano de servidor público de classe média tem interseção com a cultura afrodescendente na medida em que todos fazemos parte de um país em busca de um modo de convivência democrática, e para isso é preciso que os diferentes grupos se compreendam para se respeitarem. Porém, ao iniciar a busca por elementos sobre o tema, percebi que a mídia possui papel relevante e ambíguo nesse processo, ao mesmo tempo aproximando e distanciando as diferentes visões de mundo. A partir dessa constatação procurei aproximar-me de uma parcela do universo afrobrasileiro para entender como forças próximas e distantes se articulam e qual o papel do veículo midiático nessa articulação. Não satisfeito com a imagem que recebi por meio da mídia, procurei confrontá-la com o contato direto com o Candombe.

Posso desde já adiantar que, pelo menos para mim, o resultado foi engrandecedor e revelador de uma riqueza que eu anteriormente podia apenas desconfiar, mas que agora tenho certeza ter encontrado o tema certo, as pessoas certas, e mais importante, o caminho certo. É mais importante aproveitar para conhecer, sem pressa, o caminho, do que chegar logo ao final.

1 PENSAMENTO SOBRE MÚSICA NO BRASIL

A liderança política e cultural no Brasil modernista do início do século XX acreditava na necessidade de o país possuir uma identidade a ser descoberta na cultura popular e incorporada pelo artista erudito ao padrão de alta cultura em voga nos círculos de Paris e Viena. Propunha-se que só o compositor treinado dentro da tradição clássica europeia fosse capaz de produzir uma obra digna de representar a identidade de uma nação. Isto deveria ser realizado através de etapas de composição sistemática que, depois de coletadas as informações e exercitadas dentro do padrão estético tradicional em processo intuitivo e espontâneo similar a uma psicografia, o compositor produziria a obra prima do caráter nacional.

Esta perspectiva foi tributária do pensamento da geração romântica, apesar de enriquecido pelos conceitos psicanalíticos freudianos. O principal representante e idealizador é o celebrado Mario de Andrade, que em seus escritos, particularmente no "*Ensaio sobre a música brasileira*", propôs um modelo de revelação da identidade nacional, e indicou como pré-selecionar as fontes onde o material bruto deveria ser colhido. A fonte pura e cristalina em que o compositor-psicógrafo tinha que beber não estava nas águas poluídas das grandes cidades. As células que poderiam se multiplicar até constituírem um corpo musical para a nação estariam escondidas na inocente e anônima música tradicional folclórica rural, chamada de música popular naquele momento. Então, Missões¹ de exploração foram empreendidas para se identificar, registrar e eventualmente reproduzir e recriar a música popular no contexto erudito.

A busca pela arte popular como fonte de identidade nacional se enquadra no desejo de superação da alienação da cultura moderna, distante de sua origem

¹ As missões de Mário de Andrade e de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo foram as influências de Pesquisas Folclóricas, onde buscaram vincular a noção de diversidade musical ao conceito de identidade nacional.

espontânea natural. Engendrou-se a idéia de que artistas “ingênuos” são originais porque produzem sem preocupações mercadológicas e publicitárias, ou seja, sem condicionamentos materiais. Com isso construiu-se a idéia de artistas populares como “indivíduos livremente proprietários de seus desejos, de suas extravagâncias”, proprietários do “saber perdido do trabalho indiviso”, capazes de reconciliarem os princípios do prazer e da realidade em comunhão com a natureza. (CANCLINI, 2008 p.55-56).

Essa visão idílica sobre a música no Brasil sofreu forte impacto com a disseminação dos meios de comunicação de massa, inicialmente o rádio e o disco de vinil, depois a televisão, o CD e a internet, que estabeleceram estreita relação com a música urbana. Alguns intelectuais perceberam no samba carioca a potencialidade para o salto do simbolismo local para o nacional e alimentaram-no neste sentido. Segundo Vianna (2007), houve mediação intencional de personagens que ao transitarem entre as diferentes classes sociais levavam consigo o propósito de fazer do samba o desejado símbolo de união nacional. Havia forte demanda por símbolos de identidade nacional que pudessem representar a fraternidade dos cidadãos republicanos livres no Brasil, ainda que somente no discurso.

Figura 1: Candombe do Açude da Serra do Cipó.



Fonte: Site Picasaweb (2011).

Essa foi a fase nacionalista, que Reily descreve da seguinte maneira:

“Desde as primeiras coletâneas folclóricas do final do século 19 até as mais recentes publicações, o interesse pela música e cultura brasileiras têm sido motivado pelo desejo de se compreender o país e de contribuir de alguma forma para a solução de seus problemas. No Brasil, portanto, a pesquisa musicológica sempre foi uma atividade engajada. No entanto, as questões tidas como urgentes e as idéias sobre como a música e sua pesquisa poderiam contribuir para solucionar os dilemas nacionais vêm se alterando ao longo do tempo. Na defesa de suas perspectivas, os intelectuais brasileiros mantiveram contato com os debates surgidos nos centros culturais internacionais, mas em vez de simplesmente apropriá-las, eles as adaptavam às suas preocupações. Com seus estudos dos cantos populares, por exemplo, Sílvio Romero se propôs a determinar as características nacionais que impediam o desenvolvimento do país, para que o Brasil pudesse alcançar os países desenvolvidos. Nesta tarefa, ele invocou as teorias raciais e climáticas surgindo na Europa para argüir a favor de políticas de 'branqueamento'. Já Mário de Andrade, que via o atraso do país como consequência da dependência cultural, pretendia encorajar o desenvolvimento de sentimentos de orgulho pela nação através da valorização de sua cultura expressiva. Invocando teóricos tão díspares quanto Lévy-Bruhl, Taylor, Frazer, Freud e Marx, Mário representou a psique nacional como uma figura híbrida de grandes potencialidades criativas. Com o Estado Novo, um forte discurso nacionalista se instaurou no país, baseado na caracterização do brasileiro como um 'mestiço cordial', tendo, no samba, seu principal emblema, pois esta forma híbrida era capaz de celebrar a feliz integração das raças. A partir de então, a historiografia da música brasileira se concentrou em construir essa 'brasilidade' mestiça, forjando uma memória musical coletiva que daria unidade à população. Estabeleceu-se, assim, uma narrativa canônica, em que o passado foi representado como um processo contínuo - e inevitável - de progressiva nacionalização do repertório musical, isolando-se uma sucessão cronológica de estilos que formaria a autêntica música brasileira. Essa narrativa privilegiou o cenário carioca, de modo que outros repertórios no território nacional passaram a ser vistos como regionais. Esta orientação dominou os estudos da música no Brasil até há pouco tempo. Foi somente com a abertura política nas últimas décadas do século 20 que essa visão de um Brasil unificado começou a ser questionada de forma sistemática e a esfera de debates adquiriu novos contornos.” (REILY, 2002, p.1)

A autora continua em seu texto o esclarecimento sobre o desenvolvimento da pesquisa etnomusicológica no Brasil, que antes se denominavam estudos do Folclore, que ela reconhece como os primórdios do estudo etnomusicológico preocupados com uma unidade essencial ainda em busca da identidade nacional, que reproduzimos abaixo extrato relevante para o debate:

“Em diversas partes do mundo, como no Brasil, a pesquisa etnomusicológica iniciou-se com o surgimento da consciência nacional. Em tais contextos, a pesquisa tende a se voltar para a documentação do repertório nacional, para se descobrir as peculiaridades da nação em oposição a outros povos. As escolas nacionalistas, portanto, tendem a reificar a nação e acabam por

construir representações essencializadas do caráter nacional, que ocultam as vastas diferenças internas contidas no território do país.” (REILY, 2002, p.1)

O Estado sempre teve papel determinante na formação das relações sociais no Brasil e, a partir da declaração de independência, iniciou-se um embate entre as tendências centrípetas e centrífugas, do qual saiu vencedora, com a posse prematura de D Pedro II, a liderança que acreditava na centralização política em torno do Rio de Janeiro como a melhor forma de manutenção da unidade do país. Isto durou até a queda do imperador, quando assumiram a liderança as forças regionais na política dos governadores. A assunção de Getúlio Vargas ao poder representou um segundo momento de centralização da estrutura política no país, que incentivou a urbanização, a industrialização e a integração tutelada de alguns grupos populares marginalizados na construção da ideologia da identidade nacional. Era um momento internacional de massificação das relações nacionais no qual foi fundamental o papel dos meios de comunicação sob a batuta do Estado, principalmente em países que atravessavam o período de constituição do discurso de identidade nacional moderno. Vargas percebeu isso e incentivou a disseminação do rádio pelo território nacional, controlou-o com mão de ferro e usou-o como meio de propaganda para o discurso em formação da identidade da nação. Além disso, efetivou-se uma aliança estratégica entre os EUA e o Brasil durante a segunda guerra mundial que aprofundou o intercâmbio entre os produtos culturais e artísticos norte-americanos e os brasileiros (TOTA, 2000).

Atualmente, a organização industrial absorve e lança no mercado infinitos tipos de música que não precisam mais se justificar como “elevados”, pois são reciclados nos padrões da moda vigente em que o ouvido não mais escuta, mas apenas adere a um “gosto”. O planejamento do mercado fonográfico é fundamental para a sobrevivência das *Majors*, detentoras de cerca de 90% do mercado. (CANCLINI, 2008, p. XXXVI). A descentralização democrática tem sido acompanhada de uma centralização de poder em nível transnacional que busca promover padronização estética de acordo com a dinâmica mercantil do sistema, sob a batuta de empresários, administradores e críticos de arte que fazem a mediação para artistas que não conhecem seu público pessoalmente. O público tem dificuldade em comunicar suas opiniões diretamente aos artistas, enquanto:

“os empresários adquirem um papel mais decisivo que qualquer outro mediador esteticamente especializado (crítico, historiador da arte) e tomam decisões fundamentais sobre o que deve ou não ser produzido e transmitido; as posições desses intermediários privilegiados são adotadas dando maior peso ao benefício econômico e subordinando os valores estéticos ao que ele interpretam como tendências do mercado; a informação para tomar essas decisões é obtida cada vez menos por meio de relações personalizadas (como do dono de galeria com seus clientes) e mais pelos procedimentos eletrônicos de pesquisa de mercado e contabilização de *rating*; a ‘standardização’ dos formatos e as mudanças permitidas são feitas de acordo com a dinâmica mercantil do sistema, com o que é manipulável ou rentável para esse sistema e não por escolhas independentes dos artistas” (CANCLINI, 2008, p.63)

A organização industrial se desenvolveu para uma economia de escopo que acompanha as economias de escala mais sofisticadas e promove a fragmentação do mercado em nichos, cujo objetivo pode ser atender necessidades reais, mas também, e talvez principalmente, necessidades criadas pela própria estrutura hierarquizada da sociedade. Desta forma, alguns produtos referem-se a tal sistema inflacionário, pois precisa ser renovado incessantemente, em que a prioridade é explorar economicamente os mecanismos de distinção social através do consumo conspícuo que simbolize *status* expandido aos elementos simbólicos. É o que nos ensina Pierre Bourdieu, através de Canclini, quando descreve ritos de pertencimento e exclusão nas diferentes classes sociais dentro da cultura de consumo, que por sua vez relaciona os mecanismos econômicos ao plano simbólico artístico. Ou seja, a tendência capitalista de expandir mercados se instaura no plano abstrato das idéias e valores, criando novos produtos que possam, entre outras funções, servir como escudo contra flutuações de demanda, pois se um produto “sai de moda” e cai a demanda por ele, então a empresa se defende lançando novos produtos em tempo cada vez menor para compensar tais flutuações. (CANCLINI, 2008, p.36-37).² Isto desencadeia uma transformação em direção ao consumo individualista e múltiplo, onde antes havia apenas produção padronizada, na qual os bens folclóricos são

² **Nichos de mercado** são segmentos ou públicos cujas necessidades particulares são pouco exploradas ou inexistentes. A estratégia de aproveitamento de nichos está justamente na identificação das bases de segmentação que, quando explorados, representam o diferencial ou vantagem competitiva à empresa (ou pessoa). Em economia, diz-se que existe **economia de escopo** quando é mais barato produzir dois produtos juntamente (produção conjunta) do que produzi-los separadamente. Um fator de importância particular para explicar economias de escopo é a presença de matérias-primas comuns na fabricação de dois ou mais produtos, assim como as complementaridades na sua produção. (Wikipedia)

utilizados como signos de distinção na disputa pela legitimação cultural. Ou seja, à medida que o capitalismo se expande, ele absorve espaços anteriormente fora de seu alcance direto e os adapta ao circuito produtivo por meio de rotulações classificativas que orientam o consumo. Todo grupo busca símbolos que expressem seu modo de vida e demarque as fronteiras sociais. Estes símbolos são materializados em produtos culturais, tais como músicas e roupas que se referem a um universo ideológico específico, e que, comercializados, passam a integrar o circuito capitalista.

O processo de desenvolvimento capitalista traz consigo elementos centralizadores, assim como mais pontos de fuga. No vácuo da vanguarda capitalista que a tudo transforma em mercadoria, vieram ventos de ampliação da participação de alguns personagens da população marginalizada. Ao lado do capitalismo caminha uma força de liberalização e transformação das relações pela qual “tudo que é sólido desmancha no ar”. Isto é, as formas tradicionais de socialização e organização políticas acabam sofrendo influência determinante da condição capitalista brasileira de urbanização e organização na comunicação de massa. Esse processo sincroniza o tempo, criando uma noção de espaço particular e modelos culturais de referência baseada nos princípios da economia de acumulação flexível.

Outro aspecto relevante da ampliação do espaço capitalista é a utilização da comunicação de massa como instrumento de disseminação ideológica. A atuação da comunidade evangélica, ao ampliar seu controle sobre a indústria cultural e a comunicação de massa no Brasil, dá indícios da valorização desses instrumentos na arena política. Outro exemplo é o caso brasileiro da aliança entre a TV Globo e o estado autoritário descrita, por exemplo, no livro e documentário “Além do cidadão Kane” (HARTOG, 1993). Pode-se constatar como a propriedade das empresas de comunicação ainda é bastante concentrada nas mãos de oligarquias tradicionais no livro de Venício Lima: “*Mídia-Teoria e Política*”. O autor inicia o capítulo sobre os atores principais no campo das comunicações da seguinte forma:

“No cenário da globalização contemporânea, a consequência mais evidente da convergência tecnológica no setor de comunicações é a enorme e sem precedentes concentração da propriedade, que provoca a consolidação e a emergência de um reduzido número de mega empresas mundiais.” (LIMA, 2001, p. 93)

Segundo Lima (2001), o padrão universal de concentração do controle das empresas de comunicação é realizado no Brasil por meio de monopólios e propriedades cruzados, concentrados horizontalmente nas mãos de famílias tradicionais na elite política nacional, e o elemento novo é a entrada das igrejas evangélicas, cuja atuação, porém, não altera o padrão tradicional de propriedade por parte de grupos dominantes na política local e regional.

A idéia de que não há forte tendência de standardização na música brasileira surge de uma visão auto-referencial da indústria cultural que busca analisar seu próprio produto, a música popular-comercial cujos padrões estéticos são limitados, perdendo de vista o grande universo da música no Brasil com diferentes concepções estéticas e sociais, e usa sua própria força para se auto legitimar. Isto acontece porque o discurso hegemônico continuou convenientemente a desconsiderar os elementos dissonantes da sua sinfonia, da mesma forma como todos os outros grupos que se arrogavam demiurgos do caráter nacional.

As primeiras tentativas de aproximação da cultura não europeia no Brasil foram tuteladas pelo Estado na ampliação de suas zonas de poder sob a perspectiva da busca por legitimidade. O “exótico” passou a ser observado com mais atenção no Brasil pela esfera política oficial durante o período de transformação social que culminou com a assunção de Getúlio Vargas e a ampliação formal da cidadania no Estado brasileiro. Todavia, foi nos anos posteriores aos novos movimentos intelectuais, artísticos e políticos dos anos sessenta e pós-ditadura que floresceram perspectivas múltiplas de pensamento e se acelerou a liberalização do país com a redemocratização. Nesse sentido, há o revigoramento do interesse pelos rituais indígenas e afro-brasileiros, bem como pela influência da globalização em casos particulares de músicas tradicionais afro-brasileiras que passam por processo de adaptação para serem aproveitados na sociedade do espetáculo. Além disso, a histórica e conveniente ignorância sobre a complexidade da realidade do Brasil é um perigo para a efetividade da análise musical que se alimente somente da canção e se deixe levar apenas pela construção do sentido social na letra, fetichizando-a, como se fez com a partitura. Há várias fontes de estudo para a compreensão da construção do discurso musical que vão além da letra das canções ditas populares e que apontam para um caminho de enriquecimento do debate.

É preciso considerar-se também a *performance*, e os efeitos da comunicação de massa sobre ela. Por exemplo, A “perda da aura” da experiência musical,

efetivada pela reprodução fonográfica, segundo texto clássico de Walter Benjamin “*A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*”, pode ser equilibrada pela experiência fugaz da *performance* e do ritual. Não devemos nos esquecer de que a *performance* é o objetivo da música tradicional que não se pauta pela perspectiva de gravação, e de que ela nunca deixou de ser realizada pelos grupos da cultura popular, portanto, o discurso que propõe resgatá-las para revivê-la é capcioso. Além disso, a linguagem estritamente sonora e sua capacidade de formar discursos e mitos também devem ser levadas em consideração para que se amplie a sensibilidade do pensamento sobre música e sociedade. Para Merriam (MYERS, 1992, p. 8), a música, segundo tendência da etnomusicologia contemporânea, deve ser entendida, como a própria realização da cultura e como espaço privilegiado de construção de discurso, e não simplesmente como simples reflexo da estrutura material condicionante.

Conforme Merriam, música é cultura, não reflexo desta, e constitui força de singularidade e identidade, estabelecendo parâmetros de realização de uma dimensão particular da existência humana. A música é capaz de criar condições para que aspectos da comunicação e da própria criatividade humana possam emergir de modo específico, por meio de seu poder de fazer mitos e de criar espaços sensoriais característicos, estados mágicos de consciência/inconsciência no ritual e no transe, de corporalidade e multiplicidade, e de delimitar uma fronteira fluida para um espaço específico de realização do papel dos seres musicais. Dessa forma, os estudos sobre música precisam ouvir o que o corpo, roupas, dança, ambiente, têm a dizer, não só a partitura. Por meio da noção de que “o sujeito é efeito e não causa”, e de que o nativo é relativo, descortina-se possibilidade de reequilíbrio dos discursos e papéis do pesquisador e seu objeto, eliminando a idéia de que há um que usa e o outro que é usado pela cultura. Diferenças de fato e de direito existem, porém, substitui-se o jogo das idéias prontas pelo da surpresa das efêmeras ações cotidianas no qual a pesquisa precisa ser a “arte de determinar os problemas postos por cada cultura, não a de achar soluções para os problemas postos pela nossa”. (CASTRO, 2002)

Nesse sentido, o fato de que os “de baixo” resistem à representação imposta “de cima”, bem como a crescente impossibilidade de representação dos grupos mantidos na periferia que, ao começarem a se manifestar efetivamente num nível comercial, alargaram o espectro da MPB até que “inviabilizaram a sua eficácia como

sigla unificadora” (BARBEITAS, 2007), aponta para a necessidade de novos conceitos para a compreensão da democratização no discurso da música e da Indústria cultural como espaço multidirecional das trocas culturais. Os lugares públicos e privados transformam-se na medida em que se comprime a percepção de espaço e tempo, e a aparente multiplicidade de discursos legítimos, devido à fragmentação da representação da música no Brasil, leva à idéia de democratização como processo contínuo de superação do histórico “diálogo de mal entendidos”, conceito desenvolvido por Lucas a partir da noção de diálogo de surdos de MacGafey, em que é marcante a incompreensão e dificuldade de comunicação entre diferentes visões de mundo. (LUCAS, 2005, p. 46). Os movimentos de afirmação cultural no Brasil e a capacidade de resposta da cultura negra a um cenário de negociação diária pela sobrevivência cultural e material já passou na prova dos anos e, no mundo digital, as pessoas que podem conectam-se e produzem seus próprios vídeos e músicas, dando a sua versão dos fatos e ampliando o diálogo sobre classe, religião, comunicação, estado, e mitos em movimento.

Apesar da mudança na realidade social brasileira desde o tempo da escravidão, a polarização entre senhor e escravo ainda permeia as instituições que delimitam a política no Brasil. Este é o caso de grande parte dos media, do cristianismo e do Estado. Por isso, os detentores da sabedoria sagrada afro-brasileira continuam a desenvolver estratégias de proteção do núcleo de sua religiosidade contra investidas de forças desagregadoras externas.

Desta forma, criou-se, no âmbito de uma aliança entre alguns setores da elite intelectual e política, o discurso da fusão harmônica das três raças em processo de miscigenação para a construção da identidade nacional, o que segundo JJ de Carvalho é uma enorme falácia. O que houve foi uma violência fundadora contra a cultura afro-brasileira, cuja resposta foi o sincretismo como mecanismo de “camuflagem e disfarce”, situação ilustrada pela citação abaixo:

“Por quatro séculos nós tivemos, então, a tensão entre a censura branca de um lado e a resistência negra de outro. É uma marca de todos os mitos de comunidades negras brasileiras a narração dos elementos censurados e de afirmação do elementos simbólicos da resistência.” (CARVALHO, 2004-a, p.2)

Para Carvalho (2004) o discurso de democracia racial apresentado na obra de Gilberto Freyre acabou por mascarar a realidade de perseguição e violência enfrentada pela cultura negra no Brasil. O conciliador discurso “romântico” da arte desinteressada acaba engendrando perigo de se dissimular a dominação e a falta de autonomia. O aumento da importância do mercado cultural e das grandes empresas do ramo levou a um incremento do papel da administração econômica no campo da arte através de políticas de financiamento estatal, de turismo, da propaganda e prestígio que estão diretamente vinculadas a padrões de legitimação.

Dentro desta mesma perspectiva se posiciona o discurso antropofágico de Oswald de Andrade, que propunha a apropriação e transformação da cultura alheia em nome da criação de uma arte supostamente nacional. Porém, o que é mais nocivo, segundo Carvalho, é a transposição do prestígio da ação simbólica para as mãos de pessoas que representam a ideologia da classe dominante, condição essencial para serem aceitas como mediadores culturais.

“As tentativas de criação de discurso autônomo pelo movimento negro, em contraposição ao discurso oficial, têm encontrado grande dificuldade para conseguir espaço na sociedade brasileira devido a reminiscências dessa história de opressão disseminada nas instâncias de poder, como é o caso dos meios de comunicação de massa.” (CARVALHO, 2004a).

A relação da comunicação de massa controlada pela elite branca com a cultura afro-brasileira é exemplificada pelo encontro de Gilberto Freyre quando da filmagem do documentário “Casa Grande e Senzala” por Nelson P. dos Santos. Carvalho descreve a criação da imagem de proximidade, que ele afirma ser falsa, entre o celebrado autor e o Sítio de Pai Adão no Recife onde se cultuavam os orixás. Apesar de Freyre ser um estranho no local, passou-se a impressão através do documentário de que foi preparada uma festa de aniversário para ele. Realizou-se uma espécie de celebração aos orixás que, deslocada de seu contexto original para uma espécie de farsa financiada com dinheiro da Fundação Joaquim Nabuco cujo presidente era o próprio Freyre, simulou a falsa proximidade entre a elite oficial e a religiosidade negra, o que contribuiu para dar aspecto de legitimidade ao discurso de democracia racial e convivência cordial. (CARVALHO, 2004a)

A trajetória da atuação da comunicação de massa no Brasil tem se caracterizado por essa falsa proximidade e pela manipulação dos elementos culturais populares com objetivo de se promover ideologia que pacifique eventuais

conflitos surgidos do embate político típico de sociedades em que prevalece a relação senhor/escravo. Os símbolos tradicionais são estereotipados de modo a se relativizarem conflitos de classe e de etnia segundo abstração da identidade nacional pseudo fraternal. Destarte, modifica-se o sentido da simbologia tradicional de acordo com interesses particulares e os reintegram ao espaço público de forma impositiva pela via de mão única da comunicação de massa, que, por sua vez, assume aura de porta-voz daqueles que não tem voz. Na verdade, eles têm voz sim. Todavia, parece o contrário porque simplesmente não são ouvidos através dos meios de maior alcance, ou então precisam se adaptar ao discurso artístico da ideologia oficial, falseando o ponto de vista estético original. Portanto, a construção do discurso neste importante espaço simbólico de relações políticas caracteriza-se por grave desequilíbrio de participação.

A tentativa de se encurtar a distância entre os pólos de poder foi classificada em quatro modelos por Carvalho: o de falsa proximidade apresentado acima; o segundo modelo de encontro estético-espiritual; o terceiro de proximidade expropriadora e o quarto de distanciamento intolerante. A tentativa estético-espiritual de aproximação foi exemplificada pela apreciação da arte popular do côco nordestino representado por Chico Antônio, a quem Mário de Andrade conheceu em viagem. O que chamou a atenção de Carvalho é que quando Chico foi a São Paulo não teve oportunidade de conviver com o grupo de Mário e nem sequer o encontrou porque havia um abismo classista que só havia sido suspenso momentaneamente quando o intelectual paulista procurou o artista popular. O contrário não era possível. Apesar de esse encontro ter sido benéfico para a mútua compreensão, não foi resolvido o conflito original causado pelo histórico de distanciamento entre as esferas de poder no Brasil, nem o “diálogo de mal entendidos” resultado da dificuldade de mútua compreensão.

Na verdade, esse encontro acabou servindo de álibi para a manutenção posterior da distância entre as classes sociais e étnicas, bem como para certa apropriação simbólica no contexto da cultura do espetáculo. A necessidade de dar sentido a uma vida egocêntrica vazia característica da sociedade de consumo e o fascínio estético-espiritual da elite pela cultura popular, cuja intensificação Carvalho identifica com os anos noventa, levaram as tradições culturais afro-brasileiras a serem integradas ao mercado de entretenimento, atualmente através da reinvenção da antropofagia cultural. A superação da perspectiva folclorista pedagógica de

identidade unidimensional enseja o perigo de se deixar seduzir pelo discurso globalista, como alerta Canclini, que propugna a arte como reconciliadora e mascara os conflitos subjacentes. (CANCLINI, 2008, p. XL)

A disseminação do conceito de globalização, que traz a idéia de que as tradições locais devam ser valorizadas pela sua associação com elementos oriundos de culturas estrangeiras, notadamente a norte-americana, pode ser entendido como uma nova investida de expansão da sociedade do consumo sobre espaços artísticos sagrados cuja lógica tem se mantido distinta das relações capitalistas. Tal processo de expansão tem angariado muitos adeptos e seduzido muitas pessoas “de dentro” das artes sagradas que têm vislumbrado oportunidades de se manifestarem dentro do mercado cultural e obterem ganhos multidimensionais, não só materiais.

Concomitantemente, têm sido desenvolvidas novas estratégias de resistência e integração consciente. A criação de grupos parafolclóricos e artísticos é um exemplo bem sucedido das estratégias promovidas pelas comunidades religiosas afro-descendentes para satisfazer a demanda da sociedade do espetáculo sem, contudo, expor a sua intimidade cultural à exploração. Assim, as próprias comunidades possuidoras do conhecimento tradicional produzem naturalmente formas de inserção artística no sistema capitalista conjugadas a procedimentos e estratégias de manutenção das características originais de sua religiosidade, assumindo voz ativa na interseção entre as diferentes visões de mundo. Apesar disto, ecoam as advertências de JJ de Carvalho quanto à incompatibilidade entre duas realidades heterogêneas: uma que se baseia na satisfação imanente de necessidades egocêntricas que a tudo objetiva; e outra que submete o ego a limites colocados pelo sentido da comunidade e pelo transcendente.

A relação entre dois mundos incompatíveis entre si nos remete ao próximo modelo de aproximação caracterizado pela expropriação das artes sagradas afro-brasileiras, que são mercantilizadas e transformadas de acordo com as necessidades da sociedade do espetáculo. Os principais agentes mediadores dessa transformação encontram-se, principalmente, entre pesquisadores, artistas e produtores que se apropriam da posição de mestres das citadas artes. Articulam-se as ações para o desenvolvimento da indústria do turismo e do mercado do entretenimento, algo mais facilmente efetivado sob hegemonia da ideologia liberal, cujo objetivo é transferir as decisões de investimento econômico no mercado cultural

para a iniciativa privada, por exemplo, através das bastante conhecidas leis de incentivo.

Uma outra dimensão da discussão passa pelo que Carvalho caracterizou como distanciamento intolerante. Segundo suas próprias palavras, “é o caso dos grupos pentecostais que se propõem inibir, coibir, e no limite, proibir as artes sagradas afro-brasileiras”. (CARVALHO, 2004a). Fenômeno complexo é o de afro-descendentes, membros do cristianismo intolerante, que não mais reconhecem a legitimidade das manifestações de matriz africana. Aparentemente paradoxal essa transformação de comportamento se deu através de violento e longo processo de reelaboração simbólica induzido pelos grupos dominantes. Os casos mais comuns de conversão envolvem a rejeição à religiosidade tradicional afro-brasileira. Apesar de não representar todo o universo do cristianismo, este discurso promove o racismo ao usar de elementos segregacionistas e totalitários como forma de aglutinação ideológica em torno de grupos políticos que se utilizam cada vez mais meios de comunicação de massa para disseminarem tal perspectiva.

A Teologia da Libertação, citada pelo autor como exemplo da complexidade do assunto, por outro lado, é um exemplo progressista do cristianismo que procura mais tolerância e pluralidade na convivência social. Exemplos da multiplicidade de relações que aumentam a complexidade do assunto devem ser lembrados, como o fez Carvalho, para que não se busque combater um mal através da criação de outro ainda pior, o que pode acontecer como fruto de generalizações e mal entendidos, e cujo resultado seria a obstrução do diálogo e a vitória da intolerância e do preconceito.

2 A TRADIÇÃO

2.1 A origem do Candombe

*“oi viêmo, viêmo, viêmo
“oi viêmo da beira do mar
oi viêmo, viêmo, viêmo
oi viêmo da beira do mar,
tem um laço de fita amarela
na ponta da vara eu não posso tirar”*

A origem histórica do Candombe como realização do espírito da população negra escrava nas fazendas de Minas Gerais pode ser localizada em algum momento a partir da descoberta do ouro, principal motivo da fixação de uma estrutura ampla de relações sociais que proporcionou a convivência entre diferentes matrizes civilizacionais. Os africanos foram trazidos ao interior do país para sustentarem em seus braços a organização de exploração do ouro e a produção e transporte de alimentos. A história de Minas inicia-se em berço de ouro preto, porém, dominado pelo pensamento político e ideológico autoritário dos poderosos europeus, a partir do qual os senhores eram capazes de manter uma grande parte da população subjugada, apesar de difícil e perene resistência. As fugas, os quilombos, as revoltas e a “criminalidade” por um lado; e de outro, as festas, a música, a dança, as roupas e mesmo uma filosofia e linguagem próprias são realizações fundamentais que apontam para a seminal importância do conflito pela sobrevivência como pano de fundo da miscigenação. Esta foi na maioria das vezes realizada de forma autoritária por meio da sujeição das mulheres não europeias pela força aos desejos dos colonizadores europeus, o que deixou como herança distorções psicológicas e sociais que ainda não foram superadas.

A história dos afrodescendentes está ligada à violência histórica perpetrada pela escravidão, que desterrou africanos e os trouxe à força para o Brasil. A escravidão no Brasil teve aspectos peculiares que produziram sentimentos ambíguos de afetividade entre senhores e subordinados, como descrito por Gilberto Freire em *Casa Grande e Senzala*, Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* ou Joaquim Nabuco em *Minha Formação*, contudo, é preciso cuidado para não se

minimizar a crueldade intrínseca ao fenômeno por meio de uma análise unidimensional eivada da ideologia da classe dominante. Deve-se reconhecer o grande passivo econômico, político e moral que acompanha o projeto nacional e buscar contrabalançar as suas conseqüências negativas. A discriminação social e o racismo são aspectos da demarcação do espaço político onde a profunda miscigenação carrega potencial de sua própria superação, entre outras coisas, pela criação de vários matizes de fenótipo que alteram a percepção racial baseada em critérios tradicionais, engendrando novas e fluidas categorias de classificação e de lealdade. De toda forma, o traço visível dos descendentes de escravos, que é a cor da pele, permanece forte na região do Açude.

A formação das artes sagradas afro-brasileiras se deu sob a estrutura polarizada pela relação entre senhor e escravo que condicionou o desenvolvimento das relações sociais no país. Neste contexto, dentro de estreita margem de ação possibilitada pelo autoritarismo, articulava-se a religiosidade. A cultura branca do senhor reprimia violentamente as manifestações dos escravos que, entretanto, souberam explorar brechas na estrutura repressiva e desenvolveram manifestações sobrepostas de elementos do catolicismo aos elementos de origem africana, alcançando legitimidade suficiente para serem aceitos no espaço público. Desde o princípio houve peculiaridades e idiosincrasias de cada senhor que podia tornar a relação mais ou menos violenta de acordo com as circunstâncias sociais e psicológicas, mas o espaço público proporcionou certa estabilização das relações sociais ao limitar o escopo de regulação comportamental e simbólica da sociedade. No Brasil, o critério de aceitação da manifestação afrobrasileira passava pelo grau de catolicismo e ritualismo cristão, como se pode perceber na descrição de Paulo Dias a seguir:

“Na crônica histórica brasileira da colônia e do império, as danças de terreiro dos escravos negros, designadas batuques, são qualificadas comumente como diversão ‘desonesta’, sobretudo pelos representantes do poder político-administrativo e religioso, manifestando-se o temor de que se tratassem de rituais pagãos e atuassem como fermento de desordem social e revoltas. No pólo oposto situam-se os festejos públicos dos reis congos (congadas), considerados ‘diversão honesta’ para os escravos e incentivados pelos senhores.” (DIAS, 2000, p. 859)

O Congado foi uma forma desenvolvida pelos escravos de manutenção de vida espiritual e artística, cuja expressão ambigüamente se consolidou sobre

elementos africanos e católicos. A interseção entre o cristianismo, as instituições políticas senhoriais e a religiosidade dos escravos engloba experiências de violência fundamentais para a origem da cultura brasileira, porque foi a partir disso que se desenvolveu a estratégia de sobrevivência dos escravos de disfarçar significados de origem africana na mistura com aspectos cuidadosamente selecionados do catolicismo e materializados no Congado.

Em Minas Gerais, Nossa Senhora do Rosário é celebrada e homenageada pela população afrodescendente por meio de um calendário anual que mantém uma rotina de devoção da qual fazem parte as diferentes guardas do Congado:

“Há vários tipos de grupos que festejam o rosário de Maria em Minas Gerais, cada qual com suas vestimentas e características rituais e estéticas próprias. Dentre eles estão o Candombe, o Congo, o Moçambique, o Vilão, os Catopés, os Marujos e os Caboclos. Em Belo Horizonte, eles são chamados de guardas e predominam as de Congo, Moçambique e o ritual do Candombe”.(LUCAS, 2005, p. 9, rodapé).

As guardas de Congo e Moçambique formam a linha de frente para a defesa do núcleo da religiosidade mais próxima da origem africana: o Candombe, que apesar das diferenças entre grupos e regiões, caracteriza-se por maior distanciamento do espaço público e pela reafirmação de pertencimento à matriz cultural africana. Conforme ensina Lucas, “é no Candombe que se observa uma maior proximidade das matrizes africanas, religiosas e musicais, enquanto o Congo se aproxima mais dos referenciais europeus”. (LUCAS, 2005, p. 11). O Candombe foi entendido pela cultura da elite como uma forma de batuque desrespeitoso, uma vez que era cantado na maior parte do tempo em dialetos africanos pelos negros descalços, eventualmente sem camisa ou bebendo cachaça. Há um aspecto de subversão da simbologia social hegemônica na realização do Candombe em que o negro torna-se livre e senhor de si mesmo, escapando da opressão exercida pela dominação da elite branca, e se permitindo explorar as possibilidades de criação. Dessa forma, os costumes e comportamentos do opressor são rejeitados, em maior grau quando o ritual era realizado longe do espaço público dominado pela cultura branca, pela capacidade de ressignificação do espírito africano desterrado em aliança com o poder espiritual. Neste ritual se manteve intimidade e proximidade com os ancestrais da cultura africana no Brasil, bem como se constituiu no principal

espaço de manifestação do pensamento da população escrava e seus descendentes.

A origem mítica do Candombe está na aparição de Nossa Senhora do Rosário que abençoou e protegeu os tambores usados em seu louvor, uma celebração que relaciona o passado e o presente ao invocar os antepassados, bem como abre um canal com o sagrado. Segundo Torres e Gomes:

“O Candombe, uma das mais antigas manifestações da religiosidade afro-brasileira, é um rito de canto e dança originalmente religiosos, que acontece em várias localidades de Minas Gerais e é complementado com os instrumentos sagrados. Na maioria das vezes é vivenciado por pessoas humildes, moradores de áreas rurais ou de periferia dos centros urbanos. Seus cantos muitas vezes misteriosos são estabelecidos em um linguajar peculiar, remetidos aos enigmas abençoados e fundados numa crônica do cotidiano de cada grupo. No Candombe, durante o ritual de louvor, principalmente a Nossa Senhora do Rosário, que é considerada pelas comunidades como a “Mãe dos Negros no Brasil”, pedem proteção e agradecem a própria Nossa Senhora do Rosário e aos seus antepassados, para continuarem sua “luta” e por todas as bênçãos concebidas para a comunidade.”(TORRES e GOMES, 2007, p.9)

O Candombe é considerado, segundo a tradição recontada nas comunidades, a primeira forma de expressão dos congados, do qual surgiu a seguir o Moçambique e o Congo, e participa diretamente na fundação do mito de origem da cultura (afro)brasileira ao realizar a aliança com o poder espiritual cristão. O culto a Nossa Senhora do Rosário e outros santos surgido durante a escravidão tem sido o momento singular de realização de uma parcela de afrodescendentes que reproduzem a tradição, valores religiosos e morais ancestrais portadores de conhecimento acumulado em diferentes gerações, cantando e dançando, conforme explica Fonseca:

“O Candombe garantiu um importante espaço de socialização desses trabalhadores, pois, através de seus cantos e da dinâmica de sua organização, eles aprendiam, reelaboravam, reviviam e recriavam valores religiosos e morais, regras de condutas, histórias da origem transatlântica e a hierarquia da sociedade, processo que ainda acontece e recria a memória”. (FONSECA, 2006, p. 4.935)

O Candombe ligou práticas sagradas dos afrodescendentes ao contexto social do Brasil, entrelaçando o universo banto³ e católico em algo maior do que uma

³ Conjunto de populações da África, ao sul do equador, que falam línguas da mesma família, mas pertencem a tipos étnicos muito diversos.

síntese cultural, dado que a soma é maior do que a superposição das partes. Ele é dinâmico na medida em que ele não está fossilizado e terminado, mas em constante movimento qualitativo, renovando-se constantemente desde o momento em que o catolicismo europeu e o multiculturalismo africano entraram em contato em solo novo. O Candombe se sustenta no limite de tensões entre o passado e o presente, o culto aos ancestrais, a devoção aos santos católicos e o ceticismo científico, o dentro e o fora, a consaguineidade e afinidade com as diversas influências externas. Neste sentido, os candombeiros são prestigiados na comunidade e reconhecidos como os herdeiros da sabedoria dos antigos transmitida por meio do ritual, da fala, das músicas e cantigas que constituem narrativas do passado contadas no dia-a-dia. Os mistérios do Candombe são preservados pela seleção no processo de transmissão do conhecimento e os mantenedores se dividem entre o receio de abrir os mistérios e o desejo de registrar para o futuro aspectos importantes de sua experiência. Nas palavras de Lucas:

“a complexidade sobre a questão da transmissão envolve vários níveis de conhecimento, sejam eles espirituais, conceituais, rituais, comportamentais, míticos, históricos e comunitários. Por um lado, há a preocupação em se aproveitar ao máximo a presença dos mais velhos como fonte de aprendizados diversos... por outro, há a consciência de que certos saberes exigem um grau de desenvolvimento pessoal do aprendiz para que sejam transmitidos, de tal forma que os mestres detentores de tais saberes podem preferir a não revelação ao risco de um uso inadequado de certos conhecimentos...”(LUCAS, 2005, p. 37)

A política do Estado republicano, ainda que tenha feito da extinção da escravidão sua condição de existência, e tenha se sustentado sobre o discurso da meritocracia liberal, não conseguiu produzir equilíbrio social; apenas “tolerou” a utilidade de uma população mantida em posição social inferiorizada com difícil acesso à educação formal. Esta, por sua vez, rejeitou à contribuição da cultura afrobrasileira ao seu programa, o que resulta atualmente na reprodução de uma estrutura historicamente polarizada, como podemos perceber pela caracterização da condição social dos candombeiros:

“Os candombeiros fazem parte de uma camada desprivilegiada da população, e apesar do processo de educação transmitida dos mais velhos aos mais novos, possuem uma educação formal muito pobre, pois não conseguem dar continuidade à sua alfabetização e acabam convivendo com a repetência e com o abandono das escolas. Tal

abandono das escolas ocorre uma vez que não se identificam com o processo formal de educação, e não vêem seus valores transmitidos e nem sequer valorizados neste contexto sua cultura e seus saberes.” (TORRES & GOMES, 2007 p.17)

Isto funcionou como discurso ideológico de inferioridade racial, do tipo que mascara a realidade para manter desequilíbrios sociais pela submissão dessa parte da população brasileira, cuja eficiência podemos lamentar com as palavras de Candombeiros de Ipatinga retiradas do trabalho de Edmilson Pereira a seguir:

“Estudá mesmo é pra rico, que tem jeito pra esse negócio. Nego é bom na enxada, que nem eu. Num adianta luta contra a natureza. Nós num aprende essas coisa delicada, muita letra, muito número. A cabeça do nego é curta. Só os braço é que é forte.” (PEREIRA, 2005, p.48)

Segundo Edimilson de Almeida Pereira (2005, p.28), as ocupações profissionais dos candombeiros são as mais diversificadas. Nos centros urbanos os homens candombeiros atuam como motoristas, operários da construção pesada ou de indústrias pesadas, enquanto as mulheres se empregam como domésticas ou lavadeiras. Nos municípios de menor porte e nas áreas rurais, os candombeiros sobrevivem como pequenos agricultores (autônomos ou meeiros), caseiros ou, esporadicamente, como pedreiros, carpinteiros, retireiros; na Serra do Cipó há também o trabalho nas pousadas e restaurantes, conforme explica Resende:

“Os adultos economicamente ativos do grupo trabalham temporariamente, sem registro na carteira de trabalho. Atuam como trabalhadores braçais nas fazendas da região ou nas pousadas e ainda como guias turísticos. Existe ainda um considerável número de familiares que mora em Belo Horizonte em busca de melhores salários, ou melhores condições de educação para os filhos.” (RESENDE, 2005, p.94).

Percebe-se que o motivo do baixo poder econômico dessa população se deve ao grau de escolaridade, pois muitos deles são semi-alfabetizados, que escrevem e lêem com base no aprendizado das primeiras séries escolares. Apesar de já haver sinais de melhora, com crescente incentivo para que a população afrodescendente freqüente universidades por meio de recentes políticas de ação afirmativas e outras políticas públicas de distribuição de renda, a situação não se modificou

consideravelmente, uma vez que muitos ainda são obrigados a trocar a escola pelo trabalho a fim de reforçar o orçamento familiar. Pereira ainda conclui que:

“Uma conseqüência séria desse fracasso na ascensão social é a formação de um autoconceito desfavorável, quando o negro vê a si mesmo como portador de uma identidade ligada à aparência física (o negro se sente feio) e à competência intelectual (o negro se acredita incapaz). Ao admitir como natural a superioridade de outros grupos étnicos (principalmente porque a ideologia das classes dominantes insiste na justificação desse conteúdo), o negro sente que precisa dos poderosos para sobreviver, aceitando e sendo seu único espaço de direito. Por isso, passa a contar com a benevolência dos patrões, permanecendo como o negro bom, que reconhece o seu lugar.” (PEREIRA, 2005, p.48)

Em síntese, os grupos desfavorecidos são instigados a aceitar a idéia de que eles não sabem e que a sua cultura é um conjunto de noções sem validade, antigas e ultrapassadas. Nessa perspectiva ideológica, portanto, ao pobre faltariam a riqueza e o conhecimento; ao pobre e negro, faltariam, além disso, os atributos estéticos dos privilegiados, não somente físicos, mas também artísticos e filosóficos. Por isso existem grupos que lutam pela valorização da cultura afrobrasileira, como uma forma de combater essa perspectiva opressora da auto estima de uma grande parte da sociedade historicamente inferiorizada, na qual a música tem tido papel fundamental.

2.2 A Comunidade do Açude

Os primeiros africanos chegaram nos séculos XVIII e XIX como escravos à região onde atualmente se localiza a Comunidade do Açude para trabalharem nas fazendas que produziram alimentos e azeite para iluminação, permanecendo distantes das regiões urbanizadas, aspecto mantido até recentemente. Mariana B. Fonseca descreve o momento da chegada dos escravos na Serra do Cipó:

“A Serra do Cipó foi rota de bandeirantes e iniciou seu povoamento em 1716 com a concessão de sesmarias. Entre 1789-1792, os irmãos portugueses Morais fundam a Fazenda Santa Cruz do Cipó. Em 1823, o Guarda-Mor, José Santos Ferreira compra as terras, agora Fazenda Cipó, “farto celeiro que abastecia os vizinhos, tendo sido também fornecedora de azeite para iluminação pública de Ouro Preto e outras vilas.” Como mão de obra, a fazenda utilizava um plantel médio de 60 escravos.”(FONSECA, 2006, p. 2)

Os moradores do Açude herdeiros da tradição do Candombe possuem relação de parentesco entre si, ou seja, são primos, sobrinhos, filhos e netos descendentes diretos dos escravos que trabalharam na fazenda local. São pessoas simples que vivem na região há muitos anos trabalhando a terra ou em alguma oportunidade de renda surgida a partir do desenvolvimento econômico da região da Serra do Cipó, onde, atualmente, o turismo tem sido a força propulsora.

Figura 2: Os candombeiros da Serra do Cipó.



Fonte: Site Picasaweb (2011).

Algumas destas pessoas trabalham como guias turísticos ou nas pousadas, restaurantes e bares da região. Outros chegam a viajar mais de uma hora de ônibus

diariamente para trabalharem em Belo Horizonte, região metropolitana da qual o município de Jaboticatubas, onde se localiza o Açude, faz parte. Apesar da renda precária, eles moram em casas próprias, simples e rústicas, erguidas sobre o terreno herdado de seus antepassados.

A geografia materializa elementos simbólicos e estabiliza a relação multidimensional entre o grupo social e seu meio que, no caso da região do Açude tem promovido ambigüidades, uma vez que tradicionalmente rural, tem sofrido influência crescente do espaço urbano que se aproxima. Segundo Resende, a luz elétrica só chegou ao Açude em meados do ano de 1999, e para acesso ao comércio precisam ainda percorrer cerca de 2 km, para o médico cerca de 4 km e para hospitais e maternidade cerca de 100km. (RESENDE, 2005, p. 93)

A recente legislação estatal tem papel importante neste processo ao reconhecer e consolidar a integração urbana das redondezas da metrópole mineira. Isto é, a delimitação legal da região metropolitana de Belo Horizonte sofreu ampliação até englobar o município de Jaboticatubas, onde se localiza a Comunidade do Açude (Lei Complementar 89/2006 de 12/01/2006, dispõe sobre a Região Metropolitana de Belo Horizonte). Assim, a dinâmica da vida na comunidade Açude tem sofrido inevitável pressão com a aproximação da “urbanidade” pelo aumento no fluxo de pessoas e a chegada de elementos característicos do estilo de vida dos espaços urbanos.

Nesse sentido, a participação do Estado no turismo da região pode ser ilustrada pela decisão do presidente Lula em 2005 de condecorá-los com a medalha de honra ao mérito cultural, e pelo investimento da prefeitura e governo do estado de M.G. que investem no turismo por meio de incentivos fiscais, Infra-estrutura (energia, água, escola, posto de saúde, asfalto) dentro do projeto de desenvolvimento turístico conhecido como “Estrada Real”. Pelo aspecto dos transportes, tem aumentado o número de veículos à disposição e se tornado mais barato viajar. O automóvel diminui o tempo de percurso de forma drástica e expande fluxos de fronteira entre aspectos da cultura urbana com a rural, provocando confrontos relacionais que negociam o significado dos limites de espaço e tempo.

A produção cultural está se expandindo em todos os níveis devido à diminuição nos custos, à facilidade de disseminação via mídias digitais, apesar de o controle definitivo dos mais poderoso meios comunicação, sobretudo a televisão, ainda permanecer ligado a grandes estruturas corporativas transnacionais que

demandam vultuoso investimento. As contrapartidas culturais das realizações pelos mecanismos estatais precisam justificar o poder de alocação do financiamento recolhido em impostos para as mãos da iniciativa privada, por meios das leis de incentivo à cultura, que definem o destinatário do investimento, apesar da filtragem inicial feita pela burocracia do Estado.

Antes da chegada da comunicação de massa, a distração na comunidade era ouvir as histórias dos mais velhos, modo pelo qual o conhecimento foi transmitido diretamente aos mais novos. Ao contrário da educação formal, essa forma de transmissão de conhecimento é realizada através da presença física nos eventos, rituais e performances de forma espontânea, apoiado pelo comentário e direcionamento dos mais velhos que o contextualizam e recontam a sua história. Há desta forma uma carga emotiva e valorativa muito profunda que interfere diretamente no enraizamento do sentido de identificação e pertencimento. O Candombe é o elemento identificador central na vida simbólica dos moradores do Açude porque articula a memória dos antepassados à religiosidade ligada a Nossa Senhora do Rosário e ao território em que vivem. Porém, atualmente há outras distrações para os jovens, fato lamentado pelo depoente, como podemos ver nas palavras de Danilo Geraldo dos Santos no Encontro Tambor Grande na fazenda Santa Bárbara na região da serra do Cipó em 2006: “Infelizmente eles pegaram a comunidade do Açude com televisão, que há seis anos atrás lá não tinha energia elétrica, não tinha nada. O divertimento nosso era sentar todo dia à tarde com o avô, eu peguei meu bisavô contando histórias e isso ia até madrugada afora.” (SANTOS, 2006, anexo)

A pesquisadora Catarina Resende, que viveu na comunidade, contribui para esclarecer o modo de vida no Açude antes da energia elétrica, quando o isolamento rural reforçava os laços entre os membros da comunidade:

“Sem sofrer as conseqüências diretas da influência de uma cultura de massa por meio do rádio ou da televisão, e isolados de grandes centros, o grupo tinha como distração reunir-se para ouvir as histórias que os velhos tinham a contar, tocar e cantar as músicas que sabiam, além de rezar para seus santos de devoção. Enfim, praticavam atividades que traziam suas tradições para as tarefas do cotidiano, reforçando-os como um grupo familiar fechado e conservador.” (RESENDE, 2005, p.93).

De fato, as matriarcas foram as responsáveis pela manutenção e sustentação da tradição quando os antigos faleceram, e a comunidade passou por momento de

hesitação quanto à reprodução do ritual, uma vez que parte do conhecimento tradicional se foi com os mais velhos. Todavia, uma nova articulação entre os “novos antigos”, a nova geração da comunidade e pessoas “de fora”, entre as quais turistas e vizinhos, proporcionou novo impulso de continuidade ao ritual. Passou-se a promover uma abertura capaz de absorver o interesse do mundo exterior à comunidade, caracterizando uma transformação na relação desta com o restante da sociedade após período de transição, entendido por Resende como um período de **latência**:

“O Candombe, passou por um momento chamado aqui de Latência, quando, após a morte dos antigos líderes, seus praticantes viveram um espécie de luto, onde a continuidade do ritual foi enfraquecida. No entanto, devido a fatores externos e internos à comunidade, novos líderes foram ocupando o espaço deixado pelos antigos, resgatando o valor do ritual para a comunidade. Ele ocorre em uma festa que atualmente atrai centenas de turistas. Essa popularização recente do Candombe tem conferido nova dinâmica à toda a comunidade. Os jovens hoje participam intensamente do ritual e a comunidade vem construindo e introjetando uma identidade negra positivamente afirmada nas suas tradições. Nesse contexto de grandes transformações, os novos “antigos” assumem papel decisivo na manutenção e união do grupo. Hoje, eles têm mais força em passar aos mais novos a história de seu povo e mostram-se orgulhosos disso; são constantemente requisitados por jornalistas, estudantes, turistas e curiosos, que vêm ao terreno para conhecer a sua história e em particular o Candombe.” (RESENDE, 2005, p. 94)

A chegada da energia elétrica possibilitou o uso de diversos objetos típicos da sociedade do consumo, e o crescente fluxo de pessoas, muitas turistas, aproxima hábitos e visões de mundo, pois, influenciando a relação entre tempo e espaço cotidiano. Isto é o que podemos constatar na continuação do depoimento de Danilo dos Santos sobre o que fazem os jovens da comunidade atualmente: “hoje em dia o divertimento dos meninos é celular, vídeo game, computador...” (SANTOS, 2006, anexo). Além disso, a aproximação do meio urbano através do contato com número crescente de turistas alterou o modo de vida da comunidade trazendo aspectos negativos, mas também positivos, como a renovação do interesse pelo Candombe por parte do mais jovens, despertados pelo reconhecimento dos turistas. Isto é o que nos diz Danilo em seu interessante depoimento no Encontro Tambor Grande que reproduzo mais uma parte a seguir: “... nessa era de cultura moderna, o Candombe moderno que é o Candombe com massa de turistas, essa invasão de turismo na comunidade, que pra mim, o turismo é cinqüenta por cento de positivo e cinqüenta

por cento negativo, ele traz coisas boas, mas traz coisas ruins também” (SANTOS, 2006, anexo).

No Açude, é interessante como eles se posicionam entre si a partir da relação pessoal de cada um com o ritual e a importância dos mais velhos e antepassados para a memória coletiva. Igualmente importante é como se re-apropriam da simbologia social tradicional que os colocava em patamar de submissão, para ressignificá-la e transformá-la em manifestação de identidade que tem atraído pela qualidade estética e pela força psico-social que, ao ser re-valorizado, serve como elemento de resgate da auto-estima do grupo. O depoimento de Resende exemplifica o papel da música e a relação entre a sociedade e a auto-imagem do grupo: “Apesar da preocupação dos “antigos” com a preservação da memória e do ritual da comunidade, os jovens, hoje muito interessados e orgulhosos com o Candombe, despertaram para o ritual a partir da procura externa dos turistas.” (RESENDE, 2005, p. 99).

A música pode realizar a identidade e transformar o contexto social das pessoas envolvidas na reprodução, produção e distribuição simbólica que ela promove como vetor de ação. A música é a própria realidade social em movimento a relacionar elementos particulares e universais em sistema de comunicação alternativo à fala/escrita. Porém, devido a idiosincrasias do próprio significado musical inerente que não se revela imediatamente e da mesma maneira a todos os envolvidos, a música possui características que dificultam a sua racionalização e expressão através de perspectiva lógico/analítico e de tradução simbólica entre as linguagens e discursos. Nesse sentido, esta reflexão precisa orientar-se de forma a revelar interseções políticas na experiência musical e, a partir disso, aprofundar a compreensão sobre como a música pode ser a arena de transformação social, bem como sobre o modo pelo qual esta se processa.

2.3 A Casa Aberta

Atualmente o turismo, entendido como aspecto fundamental da inserção da cultura tradicional no mercado de consumo, especialmente no caso do Açude localizado na região turística da Serra do Cipó, tem papel importante na produção do discurso simbólico, e é por isso que o Candombe figura nos anúncios em páginas na internet e folhetos distribuídos na região como uma das atrações locais. Há também fotos afixadas nos murais de eventos realizados em restaurantes e pousadas com a participação do Candombe do Açude.

O grupo de turistas que freqüentam a região constitui-se de pessoas que se relacionam com o Candombe a partir de posição simbólica, social e política externa, trazendo consigo visões e expectativas em outro nível de conhecimento e apropriação. Existe grande variação no tipo de aproximação e de interesses que estas pessoas possuem com relação ao Candombe. A maioria dos turistas possuem bens de consumo tais como filmadoras, câmeras fotográficas e automóveis, além de possuírem “razoável” grau de escolaridade. Aqueles considerados cultos, pela própria comunidade, tem contribuído positivamente para o desenvolvimento do Candombe, conforme nos explica Danilo: “E na comunidade, Graças a Deus, o povo que entrou na família açude é um povo culto, é um povo branco culto, assim como a Leila que gosta da cultura, e isso ajudou a gente muito por causa da nossa nova geração, dos meninos mais novos que eu.” (SANTOS, 2006)

Há turistas que expressam grande respeito pelo ritual, mas também, há os que não o vêem como algo particularmente importante e com ele se relacionam superficialmente, chegando mesmo a causar desconforto por causa de caracterizações pejorativas, conforme podemos perceber em alguns vídeos postados no *youtube*, além de comentários de moradores do Açude dizendo que já foram desrespeitados por turistas dentro da própria comunidade quando realizavam o ritual. Isto se enquadra no que Lucas chama de distanciamento social e econômico que gera concepções distorcidas sobre o Congado, frequentemente folclorizado, e evidencia a lacuna de informação dos principais meios, oficiais e privados, de transmissão de conhecimento sobre a sociedade nacional, particularmente sobre a cultura afrobrasileira. (LUCAS, 2005, p. 7)

Com isso, deve-se atentar para o fato de que alguns observadores do fenômeno são atraídos por uma espécie de turismo que, tributário de estratégia de *marketing* com informações equivocadas e percepção estereotipada do ritual, destaca a relevância de se conhecer tais manifestações tradicionais, posicionando-as como elemento de distinção, do tipo apresentado por Bourdieu, na prateleira do mercado cultural. Contudo, não se proporciona nenhuma orientação sobre o comportamento esperado dos turistas pela comunidade, nem sobre a importância e valor do ritual, muito menos sobre a histórica dificuldade sócio-econômica da comunidade ou algo que pudesse contribuir para o enriquecimento espiritual e material dos envolvidos.

A experiência da comunidade do Açude com relação ao turismo tem sido produtiva na medida em que há um aprendizado sobre os aspectos positivos e negativos a serem trabalhados. Ou seja, a própria comunidade tem aprendido, como sempre, com a sua experiência e, a partir disso, promovido estratégias de manutenção de seus valores tais como a criação de grupos parafolclóricos, a informação aos turistas e a seleção das situações com as quais devem ou não se envolver. Por outro lado, algumas “canções” do repertório candombeiro que se tornaram mais famosas por terem sido lançadas na mídia, como o CD de Marina Machado “o Baile das Pulgas” por exemplo, acabam sendo mais repetidas porque os próprios candombeiros buscam aproximar seu repertório das expectativas da “audiência”. Mais uma vez é o que nos explica Danilo G. dos Santos:

“...a minha era do meio, eu, Flor, Cotó resolvemos montar outros grupos fora o Candombe, como samba de roda, maculelê, dança afro pra poder apresentar pros turistas dentro da comunidade, colocando as crianças, os jovens, nós mesmos pra apresentar para os turistas. Hoje em dia a gente faz um Candombe muito repetido. Deixamos de fazer muita coisa, a Nito que é a dança do Candombe, que é uma dança de boas vindas que é dançada a dois. A gente não faz mais porque a gente não tem a explosão do coro, não tem aquela energia mais. Então o Candombe da gente tá muito repetitivo porque nós temos que cantar aquilo que o povo que vai sabe cantar, que é o que explodiu na mídia com CD's e etc. é isso aí.” (SANTOS, 2006, anexo).

Além disso, o Candombe é convidado a se apresentar em contextos alternativos que ressignificam o ritual, causando desconforto em alguns candombeiros mais tradicionais acostumados com aura da religiosidade e com a

proximidade com os ancestrais do contexto original. Esse processo demanda bastante diálogo, uma vez que produz conflitos que ameaçam a integridade do grupo, como o que fez com que uma parte da comunidade do Açude rejeitasse as “apresentações” nos moldes da cultura do entretenimento e chegasse a construir *tambus* novos para que as duas dimensões do Candombe não se contaminassem. Essas afirmações foram colhidas em conversas com pessoas da comunidade, as quais serão mantidas no anonimato.

A participação de grupos de valorização da cultura afro-brasileira encontra aqui mais um elemento justificador da luta por um espaço no concerto simbólico nacional que, sendo bem sucedida, deve alçar o Candombe ao reconhecimento como uma manifestação cuja qualidade e legitimidade devem ser entendidas dentro de seus critérios próprios, ao invés de ser julgada a partir de referências esdrúxulas. A identificação coletiva promovida por meio do Candombe caracteriza-se por integrar toda a comunidade em um só elemento orgânico cuja distribuição de funções implica certa hierarquização, sem envolver dominação. Ele homogeneiza, mas também deixa margem para manifestação da criatividade individual, balanceando aspectos de tradição com outros de renovação.

2.4 Experiência

Musicalmente, o Candombe é constituído de polirritimia - cuja repetição periódica constitui circularidade típica da música afrobrasileira - com diferentes acentuações ditada pelos três tambus, relíquias sagradas que realizam a ligação entre o céu, os antepassados e a terra. (DIAS, 2000). Eles são construídos pelos próprios candombeiros a partir de troncos esvaziados sobre os quais é fixada uma pele de animal com pregos ou cravos e afinada ao fogo. Os Tambus, na comunidade do Açude chamados de tambu grande, tambu do meio e tambu pequeno, são tocados com as mãos e, ao lado de uma caixa de percussão pendurada por uma correia tipo caixa de congado tocada com baquetas, junto com o coro dos presentes formam o Candombe. Este envolve escala de sete notas com intervalos de terça, quarta e quinta, cuja afinação usa parâmetros do temperamento ocidental como referência, porém de forma menos rígida, ou seja, segundo critério estético dos candombeiros em que não é necessário que a afinação seja precisa conforme o padrão da música erudita ocidental. As canções são do tipo responsorial em que uma pessoa entra na roda, puxa um ponto (o canto no vocabulário candombeiro) e o coro funciona como uma confirmação repetindo a proposta inicial. Estes pontos duram pouco mais de um minuto em média. Não se espera virtuosismo dos participantes, característico da música de palco, de forma que todos possam se envolver ativamente em patamar de igualdade, e a formação em roda dos participantes busca corroborar essa percepção. Há espaço para a individualidade quando uma pessoa entra na roda, às vezes em dupla, para puxar o ponto e realizar a dança. O conteúdo textual constitui-se de metáforas, muitas vezes improvisadas, sobre temas religiosos, históricos e crônicas da comunidade. É importante ressaltar que há momento certo para cada ponto específico, cujo sentido deve estar claro para quem o puxa de modo que seja adequado simbolicamente para engrandecer o ritual, pois se alguém puxa um ponto fora de hora pode ser criado constrangimento e conseqüente perda de energia. Isto é o que alguns turistas menos informados podem causar quando se empolgam muito e querem participar de qualquer maneira.

2.4.1 Um turista aprendiz

O objetivo do estudo é comparar o ritual do Candombe em seu contexto original com o mesmo veiculado por mídia e extrair conclusões quanto às semelhanças e diferenças de um para o outro. Portanto, fizeram-se mister observações do ritual na comunidade do Açude para apoiarem a posterior comparação com os produtos midiáticos. Utilizou-se contribuição conceitual desenvolvida por Thomas Turino sobre características de diferentes modos de realização musical, dentre as quais interessam-nos aquelas por ele classificadas como *performances* participativa e de apresentação, além de seus conceitos úteis sobre formas de realização musical que envolvam gravações a serem aplicados posteriormente, esclarecidos abaixo pelas próprias palavras do autor:

“brevemente definida performance participativa é um tipo especial de prática artística na qual não há distinção entre artista e audiência, só participantes e potenciais participantes desempenhando diferentes papéis, e o objetivo principal é envolver o número máximo de pessoas em algum papel na performance. Performance de apresentação ou presentacional, em contraste, refere-se a situações em que um grupo de pessoas, os artistas, preparam e proporcionam música para o outro grupo, a audiência, que não participa na realização da música ou da dança. Gravação de Alta Fidelidade refere-se à produção de gravações cujo intuito é reproduzir ou ser icônico de uma performance ao vivo. Enquanto gravações de Alta Fidelidade estão conectadas à performances ao vivo de várias maneiras, técnicas específicas de gravações são necessárias para fazer essa conexão evidente no som da gravação, e papéis artísticos adicionais - incluindo o do técnico de gravação, produtores, e engenheiro de som- também contribuem para delinear a gravação de Alta Fidelidade como um campo de prática específico. Música artística produzida em estúdio ou Arte de Áudio de Estúdio envolve a criação e manipulação de sons em um estúdio ou em um computador para criar um objeto de arte de gravação (‘uma escultura de som’) que não busque representar uma performance ao vivo. Enquanto na gravação em Alta Fidelidade as técnicas de estúdio são mascaradas ou minimizadas, em processos eletrônicos de geração e manipulação de som da música artística produzida em estúdio são frequentemente celebrados e são abertamente representado nos arquivos definitivos de gravação ou de som. (TURINO, 2008, p 26-27)⁴

Conforme Landau (2000, p.630), a *performance* é um conceito originado de uma palavra do vocabulário da língua inglesa, definido como o ato de fazer algo ou

⁴ Tradução nossa

de entreter uma audiência, segundo dicionário de Cambridge. Já o dicionário Aurélio da língua portuguesa traduz o termo como atuação ou desempenho, especialmente em público. (FERREIRA, 1986, p. 1.308). Para Thiago Pinto (2001, p.227-228), a *performance* é um conceito de análise musical que trata a música como processo social abrangente “capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros”. Ele implica em movimento e transitoriedade relacionados à atividade musical, à dança e ao seu contexto espacial. Para que uma *performance* seja descrita satisfatoriamente deve-se atentar para as características corporais dos participantes, do espaço em que ela se desenvolve e da música produzida. Segundo Lucas, é nesse momento da performance ritual que valores e saberes são reforçados e se abrem a reavaliações e mudanças. (LUCAS, 2005, p. 13)

A partir disso, será desenvolvida uma descrição de uma *performance* musical cuja utilidade reside no desenvolvimento da técnica de observação e análise, além de constituir elemento de comparação com as apresentações em contexto diferente do original. Apesar de possuir caráter altamente subjetivo de impressões do observador, pois se baseia na memória da experiência vivida e por isso está sujeita a reinterpretações deslocadas no tempo e no espaço, é certamente enriquecedora, pois sempre agrega à sensibilidade e inteligência do observador aspectos imprevisíveis que a tornam indispensável no presente trabalho. O evento descrito a seguir não foi o único observado para o presente trabalho. Houve outros momentos em que se presenciou o ritual e foram colhidas informações por meio de conversas com moradores da comunidade de onde se originam algumas das afirmações reproduzidas aqui.

2.4.2 Perto do fogo

O início do processo se deu muito antes da chegada ao local e ao momento do evento. Primeiramente foi preciso me informar sobre o exato local em que se daria a *performance* e data, uma vez que houve alterações nesta do ano de 2008 para o de 2009, momento em que fui observá-la. A informação necessária foi conseguida com conhecidos que vivem próximos à comunidade do Açude, onde vivem os descendentes dos escravos que trabalhavam na fazenda em que surgiu o Candombe. O evento é realizado anualmente no segundo sábado de setembro no Açude, ao pé da Serra do Cipó. Na data de doze de setembro de dois mil e nove para lá me dirigi. Ao chegar à região que me foi indicada, próximo ao quilometro 95,5 onde há um posto fiscal desativado, avistei dois homens conversando e me aproximei para me informar sobre o local exato do evento. Indicaram-me a estrada que deveria pegar para chegar ao Açude que fica a cerca de quinhentos metros da estrada principal. Isto ainda era dia, por volta das quatro horas da tarde.

Logo adiante, parei na entrada do parque nacional da serra do cipó onde havia alguns guias turísticos. Perguntei a um deles sobre o açude e o Candombe e ele me disse que este é bastante conhecido na região. Porém, disse que eu não deveria ir sozinho ao Açude naquele momento sem a orientação de alguém do local, pois lá havia apenas velhinhos que se escondem com a aproximação de estranhos devido ao medo de serem assaltados. Seria melhor, então, conversar com algum jovem que estivesse lá por perto. Isto me deu uma primeira impressão de que no açude havia dois tipos de atitude do mundo exterior, uma representada pelos jovens, intermediários, e a outra pelos mais velhos, que procuram se resguardar.

Apesar da sugestão, preferi esperar até a hora do evento que estava previsto para começar por volta das dez horas da noite e fui procurar por uma pousada. Decidi ficar próximo ao Açude em frente à entrada do parque da Serra do Cipó. Ao perguntar pelo Candombe na pousada, a funcionária que me recebeu disse participar sempre do evento e que para lá iria à noite. Perguntei se eu poderia participar e ela disse que o evento era público e que eu seria bem vindo, e que no ano anterior havia até um ônibus inteiro de turistas no local. Sempre que perguntei sobre a possibilidade de se observar o Candombe, disseram-me que o evento era mesmo público e qualquer um poderia participar sem precisar de autorização. O

dono da pousada também conhecia o Candombe e que, uma vez, a seu pedido, ele foi realizado ali mesmo em sua estabelecimento.

Quando chegou o horário previsto para o início do evento, dirigi-me ao local indicado. Cheguei por volta das dez horas de uma noite bastante estrelada e escura pela falta de lua no céu. Era lua nova, e por estar fora do alcance das luzes da cidade em um ambiente rural em que não há luz de postes, o céu estava especialmente belo e chamava a atenção, o que contribuiu para criar uma expectativa mística ainda maior. O local é pouco iluminado, pois há apenas algumas lâmpadas das casas. Parei o carro há alguns metros das casas onde se realizaria o evento porque percebi que já havia outros carros enchendo o acesso que se dá por uma estreita rua de terra entre as cercas da fazenda. Caminhei um pouco e ao chegarmos encontrei uma colega que também estava lá para conhecer. Conversamos um pouco e nos separamos. Sentei-me em um tronco de árvore para aguardar.

Cerca de meia hora mais tarde o local já estava cheio de pessoas espalhadas em grupos. A maioria era de jovens que aparentavam cerca de vinte a trinta anos. Havia carros com som ligado, um barzinho de madeira que oferecia algumas mesas e um carrinho de sanduíches logo na entrada. Havia várias pessoas bebendo em um ambiente realmente festivo. Por ali fiquei alguns minutos sem conversar com ninguém. Observei que a maioria das pessoas se conhecia, mas havia também pessoas que estavam ali pela primeira vez. Porém, todas faziam parte de grupos, e apenas eu parecia estar ali sozinho. Desci um pouco mais para conhecer o local e pude constatar que as casas simples dos moradores que realizavam o evento estavam posicionadas em torno de uma rua de terra batida que delimitava o perímetro da festa. Então, alguém começou a chamar as pessoas para rezar e um grupo foi para o local um pouco mais iluminado em torno de uma mesa posta à entrada de uma casa que ficava na ponta de cima da rua. Sobre a mesa estavam alguns objetos de adoração como imagens de santos, a bandeira de Nossa Senhora do Rosário e fotos de antepassados. Uma das líderes do evento, uma mulher, chamou a atenção das pessoas para que respeitassem o ritual sagrado que fazia parte da religião dos que ali viviam. Disse também que naquela noite homenageariam uma das senhoras do Açude que havia falecido em março deste mesmo ano. Dito isto, procedeu-se à recitação das preces que constituem o rosário, que terminou com algumas canções populares ao violão. Neste ponto já se pode

ressaltar a importância dos mais velhos que sempre estão na frente em todos os momentos do ritual e são louvados reiteradamente pelos comentários dos moradores. Outra impressão que julgo relevante é a de que a pessoa que chamou a atenção para o respeito com relação ao ritual ser uma porta voz da comunidade na relação com o mundo exterior.

Com o fim das preces, iniciou-se uma pequena procissão, acompanhada de canções populares de cunho religioso, até a outra extremidade da rua, onde havia outro pequeno altar ao lado da entrada da casa em que posteriormente se posicionariam os músicos do Candombe. Depois de cantarem algumas canções ao violão, dentre as quais me chamou a atenção uma canção religiosa do Roberto Carlos, iniciaram o içamento do mastro com a bandeira de N S do Rosário. Neste momento houve uma divisão musical muito clara porque os participantes passaram a entoar canções particulares dos afro-descendentes não pertencentes ao repertório veiculado na mídia tradicional. Ou seja, entoaram canções típicas de eventos religiosos semelhantes aos do Congado cujas melodias tendem para tons maiores, momento em que a energia dos presentes parece ter começado a se intensificar em uma eventual preparação para o que viria depois. Dançaram em torno do mastro por alguns minutos fazendo movimentos para baixo e para cima com o corpo, como se estivessem pegando algo no chão e elevando ao céu enquanto entoavam uma canção tradicional conhecida como “tá caindo fulô”. Os participantes não trajavam vestimenta especial para o ritual, apenas roupas comuns, como é feito tradicionalmente nos rituais do Candombe em outras comunidades em que tampouco há traje especial para este momento.

Ao entorno dos que cantavam e dançavam no centro da roda, durante todo o evento, algumas pessoas “simulavam” os movimentos dos participantes centrais e se aglomeravam por todo o jardim. Digo simulavam porque pareciam não serem originais daquele local por não terem a mesma intimidade corporal com a música que outros, mas procuravam se integrar empaticamente ao ambiente. Enquanto isso, havia pessoas sentadas bebendo e conversando, outras em pé, dentro da casa na janela, e outra grande parte continuou no bar ou onde estavam anteriormente e não acompanharam o erguimento do mastro. Um rapaz me chamou a atenção porque ele mal conseguia ficar de pé, mesmo em momentos em que não havia música. Isto nos leva a comentário ouvido em outro momento de que o evento em questão seria uma espécie de *rave*, a “*rave do Candombe*”, o que claramente

aglutina noções originadas de contextos diferentes e inclui noções urbanas de alteração da consciência e percepção sensível.

Findo o erguimento do mastro, houve ainda outro momento anterior ao toque dos tambores do Candombe, que já estavam ao lado da fogueira para se aquecerem e adquirirem a sonoridade desejada. Iniciou-se a bastante conhecida brincadeira do boi que perseguia os presentes ao som de cantos acompanhados de um violão e uma caixa com baquetas, o que trouxe um clima mais ameno e lúdico ao evento até então de atmosfera religiosa.

O momento mais esperado começou por volta da meia noite e quinze quando quatro homens moradores e representantes da comunidade do Açude colocaram as cordas que prendem os tambores em torno do corpo e puxaram o batuque. Este era constituído de um caixa grave com baquetas e os três tambus típicos do Candombe posicionados abraçando-os entre as pernas dos tocadores de forma a se tornarem parte de seus corpos. Havia quatro pessoas tocando quatro peças de percussão que produziam sons do mais agudo ao mais grave em células rítmicas diferentes para cada tambor. Dos três que são tocados com a mão, o mais grave produz o ritmo mais estável como uma referência aos outros três, que variam um pouco mais. O elemento rítmico básico permanece inalterado durante toda noite de música, mesclando pulso binário com batidas ternárias sobrepostas, caracterizando a polirritmia.

As melodias são bastante semelhantes entre si e tendem para o acorde perfeito maior, com escala de sete notas e intervalos de quarta e quinta, contudo sem se enquadrarem perfeitamente na concepção musical acadêmica uma vez que a afinação é flutuante e sequer há instrumento harmônico acompanhando o canto. Este fica livre para produzir nuances. O canto se constitui de forma geral em pergunta e resposta em que uma pessoa sugere uma estrofe primeiramente sem acompanhamento algum. Depois ela repete a estrofe ao som dos tambores e posteriormente todo o grupo canta a estrofe por umas duas vezes mais. As pessoas que sugeriam as estrofes surgiam no meio da roda e pareciam serem quase sempre as mesmas, com a intervenção eventual de outras pessoas. As letras falavam da religiosidade, da origem e de outras coisas aparentemente mais rotineiras. As pessoas dançavam fazendo movimentos com o corpo arqueado que se repetiram durante toda a noite e que sempre lembravam algo que estava sendo ligado da terra e elevado ao céu. Foram servidos cachaça, café e broa aos presentes. O ritual

seguiu-se por toda a noite e terminou por volta das sete da manhã quando o dia já estava claro. A maior parte dos visitantes foi embora ao longo da noite e só uma parcela das pessoas permaneceu até o final.

2.5 A produção da cultura

As pesquisas estruturalistas sobre a “produção da cultura” que entendiam a música como um “espelho” da estrutura social, podem ser equilibradas pela mudança do foco da discussão para o ambiente da produção, distribuição e consumo. A tese de Bourdieu de que a construção das diferenças sociais e a hierarquização político-econômica são reforçadas através do consumo conspícuo e da distribuição do capital cultural, chama atenção para a reprodução das desigualdades disseminadas na transmissão do conhecimento na sociedade capitalista. Ou seja, a posse de certo capital cultural equivale a uma posição em algum ponto equivalente da escala social hierárquica. Assim, o pertencimento a uma determinada esfera de um grupo social, bem como o posicionamento relativo dentro de cada uma delas, demanda certo “capital cultural”, entendido como conhecimento do código cultural e das obras de arte consumidos pelo grupo que representa cada esfera econômica. Isto procura demonstrar que “os valores musicais não são puros, mas ligados à manutenção de distinções sociais” (DENORA, 2003, p.167).

A distinção estética é resultado de um embate político no plano das idéias. A autora demonstra que a construção da reputação de Beethoven é resultado da dinâmica social e não somente de excelência técnico-artística, cujos critérios de julgamento são estabelecidos no fluxo da interação social. O mercado das trocas simbólicas é o elemento central para a alocação das identidades referenciadas pelos padrões vitoriosos na dimensão estética da disputa política. Assim, os rótulos atribuídos à produção artística dos indivíduos e grupos tais como o “bom” ou o “ruim”, que DeNora denomina “práticas de registro”, dependem da construção política dos papéis sociais hierarquizados.

Dessa forma, é importante observar a construção do discurso como uma rede, tecida a partir da interação dentro de um grupo historicamente contextualizada em que não há um sujeito identificável para alguém ou além do grupo, na qual a

identidade é sempre coletiva. O discurso não é estático, mas constituído em incessante movimento dialético no qual “a linguagem é o lugar de conflitos e confrontos, pois ela só pode ser apanhada no processo de interação social, como também no discurso musical. Não há nela um repouso confortante do sentido estabilizado.” (FOUCAULT apud CARNEIRO & CARNEIRO, 2007, p 1).

O processo de transmissão do conhecimento do Congado evidencia a importância da constituição de uma rede de informações e experiências que conserva o saber em comunidade, conforme podemos constatar pelas palavras a seguir de Edimilson Pereira e Núbia Gomes citadas por Glaucia Lucas: “A complementaridade entre os narradores se baseia no fato de que todo o saber não pode ser apreendido apenas por um indivíduo, mas se distribui entre muitos narradores e se revela ao público de diferentes maneiras.” (LUCAS, 2005, p. 18).

A forma de observação, discussão e referência, usada no presente trabalho percebe a transmissão de conhecimento no Candombe por meio do que se conceituou como “aprendizado situado” (*situated learning*)⁵, na qual o conhecimento é adquirido e transmitido pela presença e participação direta das pessoas envolvidas, inseridas no contexto do evento. Assim, integram-se a escuta com *performance*, improvisação e criação de forma não linear, evitando a repetição acrítica e alienadora. Esta forma de transmissão de conhecimento é o que acontece entre os membros da comunidade candombeira que aprendem a partir da observação e da orientação direta dos mais antigos dentro de um contexto particular capaz dar sentido à música.

De acordo com DeNora (2003, p. 169), a moldagem da identidade individual, ação social e subjetividade são realizadas através da música. O estudo das particularidades mostra como a música se torna parte do “equipamento de sobrevivência” de uma pessoa. O grupo prefere as músicas que refletem um estilo de vida desejado por ele, ou seja, a música é entendida em referência a elementos internos ao discurso articulados à conduta desejada. Destacam-se, de acordo com DeNora, a importância da música para moldar valores e condutas bem como a importância da etnografia para a constatação deste fenômeno.

⁵ Primeiramente proposto por Jean Lave e Etienne Wenger como modelo de aprendizado em contexto de prática comunitária, ressaltando a importância do ambiente físico e social. (DENORA, 2003)

Conforme DeNora (2003), o conceito de *affordance* desenvolvido por James Jerome Gibson na psicologia e de difícil tradução, usado pela autora para definir a relação acima, refere-se à possibilidades de uso de um objeto ou ao curso de ações possíveis indicadas pelo ambiente. Este termo ajuda a especificar as formas de ser e fazer que se prestam a relações com as propriedades particulares da linguagem musical e convenções associadas.

Nessa perspectiva, os ouvintes estabelecem parâmetros que relacionam elementos psicológicos e sociais para que a experimentação de um dado estado de espírito seja facilitada pela indução musical. Esta prática sofre influência de um espectro de elementos locais e globais, associações autobiográficas, associações convencionais, propriedades físicas da música e padrões prévios de experiência de uso. (DENORA, 2003, p.172). Assim a música pode ser entendida como elemento regulador estético emocional que demanda uma experiência reflexiva, cujas técnicas podem ser encontradas ao acaso, sugeridas pela cultura, comunicação de massa ou pelo ambiente social.

A partir da idéia de redemocratização brasileira intensificam-se movimentos de resistência e contestação política de valorização das pessoas e da cultura dos afro-descendentes. O conceito de raça tem sido utilizado por estes movimentos de forma inversa ao apresentado historicamente, uma vez que à raça negra é dado uma conotação positiva em que a criatividade e o poder de resistir e transformar, que, juntamente com a exposição pública de rituais tradicionalmente reclusos, está estreitamente relacionada ao processo de abertura do espaço político. O Candombe é exemplo deste processo de resistência criativa e de ressignificação, pois, entre outras coisas, apropriou-se de aspectos da religião do opressor de forma a redirecionar a violência histórica para a reconstrução positiva de sentido do grupo dominado. A identificação como grupo particular, apesar de fundamental, não é suficiente, entretanto, para garantir a integração dos descendentes de escravos à sociedade nacional de forma equilibrada que proporcione a superação das chagas deixadas pela escravidão.

A democratização formal no país, que didaticamente podemos situar no início dos anos oitenta, tem promovido transformação no caráter das relações sociais e engendrado novas propostas de compreensão da realidade. As tradicionais premissas usadas como base da noção de identidade moderna, consolidada em

torno do indivíduo, justamente aquele que é fabricado, modelizado e serializado, de acordo com os interesses da lógica vigente e da produção da subjetividade capitalista tem sido relativizadas. Desta forma, não devemos nos prender a apenas uma dimensão da identidade social, especialmente na era da globalização em que se relacionam várias fontes de identificação tais como o Estado, o consumo, o gênero, a língua, a religião e classe social. Propõe-se que há outros elementos aos quais as pessoas se referem quando buscam se identificar e, principalmente, que eles variam em função do assunto envolvido e do contexto da identificação. Isto torna a identificação mais sensível ao momento e assunto em questão, porém sem deixar de lado as referências primárias, articulando singularidade e multiplicidade. Com isso, contraria-se a impressão de que a identidade possui uma essência fixa e imutável ou uma substância inerente ao sujeito, como esclarece Stuart Hall:

“A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.” (HALL, 2002, p. 7)

A tentativa de compreensão do Candombe por meio do enquadramento acadêmico apresenta os questionamentos sobre a ordem social e o papel das instituições. Nesse sentido, percebe-se que o Candombe está eivado de simbolismo sobre as relações históricas da cultura afro-brasileira reproduzidas pela transmissão do conhecimento na comunidade do Açude, feita de forma oral, totalmente paralela ao processo educacional formal mediado pelo Estado, que por sua vez, tem promovido atualmente no Brasil, tentativas ainda incipientes de introdução de elementos da cultura afro no processo de educação formal. É importante notar como atualmente a educação formal tem buscado nas artes tradicionais elementos que possam atrair as novas gerações. Isto representa uma “revalorização” do conhecimento produzido fora das salas de aula estreitamente articulado com o processo de democratização das sociedades que tem possibilitado a participação das classes populares na construção simbólica.

2.6 Candombe, globalização e identidade

O Candombe é uma manifestação cultural originada da adaptação dos africanos ao contexto cultural da América, pois se desenvolveu não só no Brasil, mas também no Uruguai, a partir da mesma matriz africana, que por sua vez, tampouco é homogênea. No caso uruguaio, o contexto urbano de Montevideo proporcionou articulação peculiar do binômio espaço/tempo que o levou a disseminada integração na cultura do entretenimento, em moldes semelhantes ao do carnaval no Brasil, com desdobramentos já bastantes sofisticados em vários tipos de música como o jazz e a música pop. Alguns aspectos semelhantes entre o Candombe no Uruguai e no Brasil estão nas formas de adaptação à realidade local como alicerces e testemunho do surgimento de diálogos para além da identificação com o projeto de identidade nacional colocado pelo Estado que possibilitam repensar o papel das artes tradicionais no processo de conhecimento da globalização conectando o particular ao universal.

O processo de globalização estabelece novo parâmetro qualitativo no encontro entre as culturas e, como uma reação química catalisada pelas revoluções industriais e científicas, questiona as noções analíticas mais recorrentes nos últimos séculos. A micro-eletrônica e o desenvolvimento nos meios de transporte trouxeram novas perguntas que são respondidas de modo mais fragmentado e, talvez, mais democrático. Os temas em debate e os atores envolvidos são muitos e heterogêneos, mas o fato de dialogarem instantaneamente representa uma convivência de visões de mundo e de construção de símbolos e valores comuns que possa superar o “diálogo de mal entendidos”.

A disseminação da cultura globalizada influencia os padrões de comportamento e, dialeticamente, provoca a valorização da tradição e o fortalecimento dos regionalismos manifestos na identidade cultural, entendida como uma construção social característica de um grupo que compartilha os mesmos valores e atitudes que faz os indivíduos sentirem-se mais próximos e semelhantes na diversidade. O processo de revalorização das particularidades e dos localismos culturais exporta costumes e incorpora outras culturas aos hábitos do seu cotidiano. Os localismos voltam a ser valorizados por meio da busca das particularidades e da percepção de diferenças que se intensificam cada vez mais em todas as regiões do planeta. À medida que povos de regiões diferentes são postos em contato, inicia-se

um processo de reconhecimento e rejeição de símbolos e valores cujas nuances são tão numerosas quanto as pessoas envolvidas. Desta forma, a tradição pode adquirir aspectos diferentes ao longo do tempo e espaço, fluidamente se adaptando ao movimento de ação e reação.

A cultura popular tradicional tem sido fonte de inspiração para os artistas em todas as épocas. Entretanto, a sociedade de consumo, baseada, sobretudo, no desenvolvimento tecnológico das comunicações e dos transportes, promove a absorção dos elementos musicais tradicionais e a transformação das relações sociais por meio do tratamento comercial da cultura. A distinção entre erudito, popular, folclórico, urbano e rural perde em poder de explicação, enquanto a relação entre espaço tempo sofre recortes e quebras em suas várias dimensões. Ela passa por ressignificação que busca se adaptar à realidade fragmentada e instável das redes e dos fluxos de pessoas, bens e idéias. Essa nova situação abrange diversas mesclas interculturais, não apenas as raciais/ideológicas às quais costuma limitar-se o termo 'mestiçagem', e permite incluir as formas modernas de hibridação, para além das fusões religiosas. A multiplicidade da noção de pertencimento, em que há interseções e sobreposições das referências de posicionamento psico-social, demandam maior fluidez na compreensão do espaço/tempo e da transformação de patrimônio cultural em produto da indústria do entretenimento absorvido pelo mercado na forma de cd, vídeo e performance, assim como para as conseqüências dessa metamorfose.

Percebe-se que uma vez “descoberto” pela sociedade do consumo, os elementos tradicionais são adaptados aos parâmetros da indústria do entretenimento e revendidos, procedimento justificado por um suposto “direito ao espetáculo na era do consumidor como cidadão” que envolve principalmente a dessacralização da música tradicional. (CARVALHO, 2004a, p. 7)

No caso do Candombe, há o deslocamento do ritual de seu contexto cultural sagrado em que mantém sua “aura”, para o contexto da cultura de consumo contemporânea em que assume novo significado. O Candombe passa a ser dividido em várias partes, a música, a dança, o vestuário, comprimidos em um produto de mídia e negociado no mercado cultural, embalando seu significado original de forma a se tornar um simulacro. Como exemplo desse fenômeno, que será melhor analisado em capítulo posterior, podemos adiantar as seguintes observações. O ritual do Candombe acontece durante uma noite inteira, quando é realizado no

contexto original. Porém, nas “apresentações”, ele dura muito menos tempo, no máximo algumas horas; a dança se torna mais contida no espaço público; poucas pessoas da “audiência” conhecem as músicas ou o significado do ritual; os timbres são modificados quando há equipamento de sonorização e o espaço em torno é normalmente preparado para um espetáculo com equipamento de amplificação de som, iluminação e decoração.

A criação espontânea e coletiva no Candombe fornece, através da força dos tambores e do canto associado, o meio para a realização de um momento deslocado da rotina diária que proporciona uma ligação com o todo simbólico dentro de um espaço religioso que tem entrado em choque com o tempo mais curto produzido sob a referência da sociedade do espetáculo.

Os candombeiros da Serra do Cipó são requisitados para participarem em gravações de CD e shows de artistas renomados, filmes e apresentações em universidades, casas de espetáculo e eventos culturais variados. O Candombe, enquanto simulacro, pode ser conhecido em sua forma midiaticizada através de vídeos e gravações, não mais apenas as restritas gravações etnográficas, veiculadas na TV, rádio e pela Internet. Isto gera uma nova dimensão da experiência condicionada pelos poderes oblíquos materializados no produto que reinterpreta a prática tradicional, com geração de dividendos no circuito comercial submetido à reprodução do capital. Com relação ao entretenimento, JJ Carvalho esclarece:

Entreter significa deter o tempo, suspender o ter para sonhar com o ser, ou, melhor, sonhar que se é (porque se tem) aquele ser que o outro é. É fazer um parêntese entre duas atividades de trabalho que exigem atenção concentrada e que desgastam a utopia da vida. Enquanto se faz uma pausa, assiste-se a um show de duas horas e pode-se, em seguida, regressar à mesma vida de antes. (CARVALHO, 2004, p. 8)

De acordo com Carvalho, os sistemas sociais e suas margens apresentam o seguinte: “há sempre um referencial de identidade originário que teria precedido o processo de mudança” (CARVALHO & SEGATO, 1994, p.1). O referencial tem um pressuposto de centralidade territorial, que estabiliza a compreensão. “Introduz-se assim, na maioria dos casos, subreptícia ou subliminarmente, uma ontologia territorial da cultura”.

A relativa autonomia da hibridez dos gêneros musicais contemporâneos dos territórios de cultura possui semelhantes em outros momentos da existência humana

em todas as sociedades que, com maior ou menor prolongamento espaço tempo, são baseadas em mitologias compartilhadas por proximidade geográfica, época ou afinidade. Entretanto, o descentramento conceitual contemporâneo em direção ao papel da fronteira e dos fluxos de hibridização pode ser aplicado na realização musical pela proposta que, reconhecendo o símbolo estável apoiado pelas instituições conservadoras, utiliza o “lugar de fala” como espaço de construção do discurso em termos ideológico-políticos, em busca de equilíbrio do processo de produção do significado em ambiente democrático.

3 A EXPOSIÇÃO DO CANDOMBE

*“Tá caindo fulô, tá caindo fulô
Lá no céu, cá na terra,
Meus irmão tá caindo fulo”*

No capítulo a seguir consiste em inventário de material midiático e análise de uma amostragem representativa da produção em que há participação do Candombe do Açude, ou faz referência a ele, constituído por gravações de áudio comercializadas no formato de CD, publicações na internet e filmes. Foram relacionados dois CD's produzidos em estúdio, a saber, “O Baile das Pulgas” de Marina Machado, cantora mineira de musica popular, e o cd Demo “Candombe do Açude”, produzido pela mesma, várias páginas de sites da internet e dois filmes: um documentário e um curta que integra um longa metragem.

Este último é o filme de Helvécio Rattton chamado “Pequenas Histórias” composto de quatro histórias breves sobre diferentes enredos inspirados em histórias populares do tipo “causos”, dos quais o filme a ser analisado “E a água levou” é o primeiro. O outro filme é um documentário, cujo tema é o Candombe do Açude, que procura dar o microfone aos membros da comunidade do Açude, bem como veicular algo mais próximo da “realidade”, como se espera de tal formato.

Buscaremos desenvolver análise que contextualize os referidos produtos acima, caracterizando seus autores, ambientes de circulação e consumo, relacionando-os com o ambiente social de forma a se elucidar o que representam. As associações entre os elementos serão desenvolvidas livremente, porém baseada em bibliografia elementar que possa contribuir para o esclarecimento dessas relações, sobretudo bibliografia que envolva conceitos de análise de discurso midiático. É importante ressaltar que a análise pretendida não objetiva ser uma crítica especializada sobre aspectos técnicos e artísticos do material, nem sobre seu valor estético ou comercial.

Posteriormente ao levantamento e contextualização do material, será feita uma comparação em perspectiva entre as características que o ritual do Candombe assume ao ser veiculado por meios tecnológicos, e o mesmo realizado em seu contexto original, presenciado pelo pesquisador e outros que deixaram contribuições

em vídeos e textos acadêmicos. A referida comparação tem por objetivo inferir quais as alterações mais significativas e a razão de tais alterações. Por fim, buscar-se-á contextualizar as modificações para que se possa entender como elas se relacionam com o contexto social. Vale ressaltar que a maior parte do material em questão está disponível na internet, onde foram colhidos, com exceção do filme de Helvécio Ratton. Portanto, a Internet tem se caracterizado como meio destacado de circulação do material envolvendo o Candombe do Açude e fonte fundamental de pesquisa.

A produção midiática pode ser compreendida a partir da noção de discurso como uma organização coletiva do sentido que se materializa em produtos que podem ser textos escritos, bem como imagens e sons. Essa compreensão será perseguida por meio de sugestão analítica desenvolvida por Jeder Silveira Janotti Júnior, em texto disponível na internet, em que propõe o conceito de gênero midiático (JÚNIOR, internet, s/d), a seguir.

O sentido assim entendido depende do produto material que o condiciona, tornando forma e conteúdo indivisíveis. Os objetos culturais pressupõem condições materiais e simbólicas que devem ser o objeto da análise, pois carregam os vestígios da condição de produção. Todo texto é concebido para um leitor-modelo imaginado no momento da produção como forma de proporcionar maior capacidade de planejamento ao produtor, bem como possibilitar ao receptor, parâmetros de referência. Os parâmetros culturais assim imaginados servem como estratégia de interação entre produtor e receptor, além de proporcionar modelos de leitura. Reconhece-se o produto cultural pelo rótulo de gênero que orienta a expectativa do consumidor distanciado do produtor, uma vez que a característica básica da produção midiática é utilização de cadeia produtiva sofisticada e ampla, que dissocia o autor individual de seu público receptor por meio de mecanismos de intermediação gerenciados como um empreendimento capitalista, do qual o cinema é o exemplo mais característico devido à sua grande complexidade organizacional e ao alto investimento demandado. Neste sentido, Janotti Júnior sugere a noção de gênero midiático como forma de entrelaçar as estratégias de contextualização analítica.

Os gêneros midiáticos são definidos como modos de mediação entre as estratégias produtivas e sistemas de recepção, delimitando o sentido e demarcando a ideologia e o alcance comercial de cada produto, sempre em relação a outros gêneros e produtos. Os gêneros midiático envolvem valoração através do

estabelecimento de critérios tais como a legitimidade, autenticidade e originalidade que precisam ser compreendidos em contexto relacional com outros conceitos de gênero. O gênero midiático relaciona-se com o sistema axiológico, posicionando e demarcando território que envolve distinguir-se de outros produtos e pessoas, o que aproxima o conceito de gênero midiático do conceito de distinção desenvolvido por Walter Benjamin em seu famoso ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1994), e posteriormente reelaborado por Pierre Bourdieu (CANCLINI, 2008, p.36-37). Portanto, há uma relação entre o rótulo musical e o gosto, que se expande para englobar um certo modo de partilhar a experiência e o conhecimento musicais (JUNIOR, 2011, p.9).

A rotulação pressupõe um horizonte de expectativas musicais que envolve convenções sonoras e performáticas, comerciais e de sociabilidade passíveis de serem identificadas no produto sonoro bem como no corpo dos envolvidos em uma configuração temporal particular. Neste sentido, Há três elementos sugeridos por Janotti Júnior a serem observados no confronto entre as características da performance veiculada por mídia e da performance presenciada *in loco* pelo observador, a saber, o reconhecimento das expressões musicais de gênero, a tensão entre os traços genéricos e particulares de cada performance, e o corpo como estratégia textual.

3.1 Apresentação e análise dos produtos midiáticos

O levantamento de produtos midiáticos sobre o Candombe do Açude apresentou como resultado o filme “Pequenas Histórias” de H. Ratton; um documentário de A Braga e C. Amâncio, “Candombe do Açude: Arte, Cultura e Fé; um documentário, “Tá caindo Fulô”, realizado pelos professores Sergio Bairon, livre docente pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, e José da Silva Ribeiro, doutor em Antropologia, professor de Antropologia e Antropologia Visual, investigador do Centro de Estudos das Migrações das Relações Interculturais, coordenador do Laboratório de Antropologia Visual, Universidade Aberta; o álbum de Marina Machado, “o Baile das Pulgas” de 1999; o cd demonstração “Candombe do Açude”; o DVD Pietá de Milton Nascimento, vídeos amadores postados no youtube por turistas e várias páginas na internet sobre o assunto, dentre os quais selecionamos algumas para serem apresentadas neste trabalho. Foi selecionada uma amostra representativa desse material levantado como forma de restringir a extensão da pesquisa para se adequar ao presente estudo.

O primeiro produto a ser observado é o filme de Helvécio Ratton, renomado diretor mineiro de cinema nascido em Divinópolis e conhecido pelos filmes “Dança dos Bonecos”, “Menino Maluquinho” inspirado no personagem de Ziraldo, “Amor & Cia.” em que adaptou clássico de Eça de Queiroz “Primo Basílio”, “Uma onda no Ar” sobre a trajetória da emissora comunitária do aglomerado da Serra em BH, Rádio Favela, “Batismo de Sangue” baseada em livro de Frei Betto sobre as perseguições políticas durante a ditadura militar no Brasil do anos 60 e 70, das quais também foi vítima o próprio Helvécio que sofreu o exílio, entre outros trabalhos.

Segundo informações abaixo, extraídas do site do filme e de patrocinadores deste, o filme “Pequenas Histórias”⁶ é resultado do projeto Contos de Riso e Medo que se propõe divertir crianças e adultos. O filme contou com patrocínio das empresas Petrobras, Vallourec & Mannesmann, Usiminas, Libertas através da lei específica de incentivo à produção cinematográfica coordenada pela Ancine, lei do audiovisual, bem como das leis federais e estaduais de incentivo à cultura.

⁶ <http://www.pequenashistorias.com.br/>

O filme “Pequenas Histórias” está dividido em várias histórias curtas contadas por uma mulher na varanda de uma fazenda, representada pela renomada atriz Marieta Severo, enquanto ela tece uma colcha de retalhos em analogia ao estilo narrativo do filme, pois este é constituído por várias partes menores que são costuradas pelos temas populares tradicionais que o inspiraram. As pequenas histórias têm em comum, temas do folclore mineiro chamados de “causos”, o que o associa a um contexto regionalista de valorização da cultura popular local. A direção do experiente cineasta Helvécio Rattton geralmente está relacionada a temas e locações mineiras, e a participação de Maurício Tizumba, cujo trabalho artístico é calcado na exploração da musicalidade do Congado, bem como, a participação do Candombe do Açude corroboram essa percepção.

A participação de atores de renome caracteriza interesse em dar maior atratividade e garantia de status ao filme através do posicionamento em plano superior na hierarquia das produções nacionais, em que se aposta no prestígio que os atores e diretor emprestam ao filme frente ao público e patrocinadores. Para todo filme, é necessário cumprir uma trajetória de divulgação e circulação que precisa superar a desconfiança no circuito cinematográfico, e talvez mais difícil, precisa convencer os patrocinadores do retorno que ele pode dar ao dinheiro investido, pois para quem financia é mais garantido o retorno em termos de visibilidade quando há pessoas famosas envolvidas, uma vez que o público procura mais o produto em que reconhece os envolvidos, sobretudo os atores.

Desenvolveremos análise de apenas uma das histórias do filme, a primeira, chamada “E a água levou...”, sobre casamento de uma figura do folclore brasileiro, a lara, com um pescador, que contém participação destacada do Candombe do Açude. Interessante notar que pessoas da comunidade do Açude participaram da produção do filme não só atuando, mas trabalhando na produção, por exemplo, como contra-regras, o que gera enriquecimento profissional para aquele que eventualmente se interesse pelo trabalho na indústria cinematográfica. O filme foi realizado em locações na região da Serra do Cipó, próximo à comunidade do Açude, e dá uma noção do ambiente rural em que se desenvolveu o Candombe e onde ainda vive a comunidade do Açude.

O enredo do filme é sobre o casamento da mitológica lara (Patrícia Pilar) com um pescador, Tibúrcio (Maurício Tizumba), que enfrentava dificuldades para encontrar peixes até que lara intervém e lhe mostra onde pescar com fartura. Ele

fica entusiasmado com a pesca farta e depois de alguns dias e muitos peixes ele a agradece pela generosidade e pergunta o que poderia fazer para retribuir o favor. Ela lhe propõe casamento, com a condição de que ele nunca a tratasse mal, proposta imediatamente aceita. Após um início feliz, o casamento enfrenta dificuldades devido a alteração no humor e comportamento do pescador que passa a implicar com a esposa. Ele reclama que em noites de lua cheia ela fica cantando na janela e observando o rio. Tibúrcio, como afirma a narradora, tinha do bom e do melhor em casa, mas resolveu passar seu tempo na rua bebendo no bar e vadiando. Devido a demonstrações de ingratidão e à quebra da promessa feita, Lara revolta-se, inunda o barraco do pescador com a água do rio, e retorna ao seu local de origem.

A participação do Candombe da Comunidade do Açude se dá no meio da história, em cena posterior ao desentendimento do pescador com a esposa Lara, quando Tibúrcio resolve passar em um bar para beber. Ao sair do bar, Tibúrcio encontra o Candombe na porta e entra na roda. Os instrumentistas, sem camisa, posicionam-se com as costas contra a parede do bar, as outras pessoas se posicionam à frente dos tambores em roda e todos cantam. Esta é a forma característica pela qual se organiza o Candombe e que possibilita, e até mesmo demanda, a participação das pessoas. Primeiramente, os candombeiros entoam o ponto, termo nativo para cada “canção” do Candombe, de abertura do ritual conhecido como “Tá caindo Fulô”, que é interrompido no meio, estilizando a circularidade musical necessária para que os presentes se envolvam e efetivamente participem. Posteriormente, Tibúrcio puxa um ponto, “tomara que os matos seque, prá cobra morrê de fome, tomara que chegue o tempo das muiê tratá dos home”, e dança com uma moça da comunidade. Depois disso segue a história com o retorno de Tibúrcio a sua casa e o posterior desenlace com a inundação da água e o desaparecimento da Lara.

A primeira melodia, “ta caindo fulô”, é cantada em coro, enquanto o corpo faz a ligação entre o céu e a terra sugerida pela letra e jogando as mãos para cima e para baixo. Não há o diálogo coro e resposta, habitual no ritual do Candombe, porque o ponto é interrompido e há um corte para o próximo quadro. Tibúrcio puxa, à capela, um segundo ponto que sugere em sua letra o desejo de que as mulheres alimentem e cuidem dos homens: “tomara que o mato seque, pras cobra morrê de fome, tomara que chegue o dia das muiê tratá dos home”; o que por oposição quer dizer que elas não o fazem, talvez seja uma referência à motivação da

transformação no comportamento do pescador. Em seguida à introdução do ponto por Tibúrcio o coro responde o verso com acompanhamento dos tambores, cujo ritmo não difere em padrão rítmico melódico de nenhuma das realizações do Candombe, quer seja no contexto original ou fora dele, mantendo o “princípio musical” intacto. O ponto se repete duas vezes. Destaca-se a dança realizada por Tizumba, que é diferente daquela realizada pelas outras pessoas, com a qual busca explicitar a individualidade do solista. A próxima cena mostra Tibúrcio ainda embriagado a caminho de casa com o dia já claro a cantarolar o “Ta caindo fulô”. Ao chegar em casa ele pede, grosseiramente, comida à lara que se mostra entristecida com a situação. Tibúrcio ainda profere alguns impropérios e ameaças contra a condição original de lara ligada à água, momento em que ela se rebela e invoca o rio para inundar a casa do ingrato pescador que sobe no telhado para se refugiar, encerrando a história.

É importante notar a conotação dada ao ritual do Candombe pelo texto da narradora que, imediatamente antes da cena musical com a participação do Candombe, em aparente ato falho, profere as seguintes palavras: “...Tibúrcio só queria vadiar, como se fosse homem solteiro”, o que sugere que o Candombe se enquadra como diversão pouco elevada sem a profundidade espiritual que lhe atribui a comunidade do Açude, ecoando o preconceito secular de que batuque não é nada honesto. Notadamente, o ritual adquire conotação negativa ao integrar o momento do filme que define a dissolução do casamento e posterior destruição simbólica da vida do pescador. O Candombe, assim, aparece no ponto decisivo no processo de decadência da experiência mística de Tibúrcio, e se torna elemento mundano que se associa ao ato de vadiagem no contexto mais amplo da ingratidão e egoísmo demonstrado pelo personagem de Tizumba.

O filme relaciona-se com uma dimensão da arte que busca valorizar a criatividade local, no caso a de Minas Gerais, através do enredo baseado em mitologia autóctone, e através da participação de Tizumba e do Candombe do Açude, o que muito contribui para que a cultura historicamente estigmatizada possa exhibir sua riqueza e incrementar a auto estima da população afrodescendente, que pode se orgulhar publicamente de sua criação. Entretanto, há o momento que arrisca distorcer o significado original do ritual, pois a participação em obras midiáticas possibilita a ressignificação do Candombe e sua associação direta com o discurso do filme, e indireta com empresas patrocinadoras.

O próximo filme a ser comentado é o documentário dirigido por Cardes Amâncio e André Braga “Candombe do Açude: Arte Cultura e Fé” de 2004 com duração de 24 minutos (fonte: site da Avesso filmes). Este filme está disponível em vários sites na internet como o Youtube. No seguinte site o Candombe é citado como **Candomblé**: <http://www.portacurtas.com.br/buscaficha.asp?Tecni=11709>. Acesso em: 04/07/11. Esta é uma confusão bastante comum e que incomoda os candombeiros, sobretudo, porque no Candombe não há incorporação. Na verdade, o significado dos dois rituais é bastante diferente, bem como seu desenvolvimento.

A realização do filme foi por meio de lei Federal de incentivo à cultura e teve as empresas Orteng Engenharia e Plena Transmissores como patrocinadoras do projeto, cuja contrapartida é a divulgação do nome destas quando o produto é exibido publicamente, além da distribuição de cópias a patrocinadores e escolas.

O filme se enquadra no formato documentário, cujo público alvo consiste, de acordo com o declarado no site da produtora do documentário Avesso Filmes, prioritariamente de integrantes da comunidade congadeira em geral, estudantes e pesquisadores do assunto, e propicia uma capacidade de contextualização social com aumento de conhecimento sobre assuntos relacionados ao tema por parte de tais expectadores. O gênero documentário é geralmente procurado por um público que busca não só entretenimento, mas também algo a mais, no sentido intelectual e político. O circuito de reprodução deste tipo de filme se relaciona com o universo particular da cultura afrodescendente, o acadêmico e com expectadores em busca de informação e conhecimento, que se contrapõe ao universo de expectativas dos atuais expectadores de *shopping center* de filmes de entretenimento comercial. Estes buscam um intervalo na rotina diária que dissipe a tensão dos problemas da rotina social e individual, apesar de também absorverem mensagens subliminares que vão acrescentar informações com conseqüências psicossociais, mas que raramente são racionalizadas, relacionadas a sistemas teóricos e transformadas em conhecimento.

Por outro lado, o fato de o filme estar disponibilizado na Internet relativiza o público a que se direciona, pois abre possibilidade para que pessoas diversas tenham acesso rápido ao filme e às informações nele sobre o Candombe do Açude não só através de busca linear por determinado assunto, mas também pelo modo casual como muitas vezes se encontra informação neste espaço, algo também

conhecido pelo inglês *Serendipity*, ou serendipidade, que é a condição de fazer uma descoberta auspiciosa por acaso. Além disso, o custo de divulgação e distribuição é reduzido consideravelmente por meio eletrônico, possibilitando acesso mais amplo e flexível ao filme. Isto só é possível, pelo menos legalmente, porque o filme não tem objetivo de gerar lucro e por isso sua circulação não sofre o mesmo controle dos produtores que um filme comercial.

O formato documentário de produção caracteriza-se pela busca de maior credibilidade das informações veiculadas, aproximando-se da “realidade” das pessoas em tela, no filme em questão ao dar a palavra aos candombeiros da comunidade, funcionando como registro da memória da comunidade, bem como elemento de afirmação da identidade local e valorização da cultura afrodescendente. O Filme consiste essencialmente dos depoimentos dos Candombeiros que contam sua história e da comunidade entrelaçados a exemplos de trechos dos pontos do Candombe, porém não há nenhum ponto reproduzido completamente do início ao fim com as repetições que façam referência ao caráter circular deste tipo de música. Há também a participação de Maurício Tizumba por meio da reprodução de sua versão da canção “Casa Aberta”, escrita por Flávio Henrique e Chico Amaral, artistas locais da música popular, em homenagem ao Candombe do Açude. Esta canção, lançada no CD de Marina Machado, é representativa do relacionamento do Candombe com o universo da cultura *pop* porque os associa por meio de música e principalmente da letra.

Marina Machado é uma cantora mineira com três discos solo e três em parceria, além de participações em gravações e apresentações em várias partes do mundo ao lado de nomes como Milton Nascimento e Maurício Tizumba, entre outros. Conforme o site do Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira, Marina Machado

“Iniciou a carreira profissional na década de 1990, participando dos musicais “Na Onda do Rádio” (1991) e “Hollywood Bananas” (1993), encenados em Belo Horizonte, sob a direção de Eid Ribeiro. Entre 1992 e 1995, integrou, juntamente com Podé e Maurinho Nastácia (hoje vocalistas da banda Tia Nastácia), o trio Zoombeedoo. Em 1995, estreou, com Regina Spósito, o show “Hebraico”. (<http://www.dicionariompb.com.br/marina-machado>. Último acesso em 26/07/11)

A cantora já freqüenta o Candombe do Açude há muitos anos e conhece a região da Serra do Cipó desde a infância. O CD independente “Baile das Pulgas”, lançado em 1999, com 13 canções inéditas, encontra-se disponível no site da artista, bem como o CD Demo do Candombe do Açude. Mas para *download*, só o Cd Demo. O “Baile das Pulgas” traz duas faixas gravadas por representantes da Comunidade de Açude que executam pontos do Candombe em gravações do tipo *high fidelity*, que buscam minimizar os efeitos de estúdio para que a gravação se assemelhe à *performance* ao vivo. Nas faixas do Candombe não há utilização de instrumentos elétricos, e procurou-se manter fidelidade ao formato original, trazendo para o universo da música *pop* gravações que buscam reproduzir o Candombe com autenticidade e fidelidade, preocupação até então exclusiva de pesquisadores acadêmicos. Isto propõe elemento novo na relação da música comercial com a música tradicional, que vinha sendo utilizada pelos artistas da cultura *pop* como fonte de inspiração e material a ser retrabalhado em estúdio no estilo “só me interessa o que não é meu”, o que nos remete à crítica de antropofagia elitista, do mediador cultural que promove antropofagia de mão única sem responsabilidade com a comunidade “expropriada”, desenvolvida por J.J. Carvalho⁷.

O mesmo acontece no CD Demo do Candombe do Açude em que foram gravadas 21 faixas sem instrumentos elétricos para que o ouvinte pudesse ter noção mais próxima da música do ritual original. O cd demo do Candombe do Açude foi

⁷ “O lema antropofágico funciona, na prática como uma espécie de código secreto da impunidade estética e da manutenção de privilégios da classe dominante brasileira. Nessa antropofagia (obviamente de mão única), duas classes interligadas celebram, mediante símbolos por elas mesmas ditos nacionais, seus privilégios diante dos artistas das comunidades indígenas e afro-brasileiras: a classe que se sentiu tão impune a ponto de poder realizar essa sempre celebrada síntese cultural modernista (os tais empréstimos culturais que, com o passar do tempo, se tornaram roubo) e a classe (que é sua continuação histórica) que agora propõe e excuta os inventários do patrimônio cultural imaterial brasileiro sem politizar a retirada do Estado em favor dos empreendedores preparados para mercantilizar, sem nenhum compromisso de continuidade, essas mesmas tradições performáticas. Insisto em questionar essa frase de Oswald de Andrade, invocada tão frequentemente (e que é emblemática de uma atitude de prepotência), por representar uma das poucas metáforas do encontro entre pesquisador e artista popular no Brasil que permaneceu, constante e sempre invocada, ao longo de 80 anos, para legitimar as contínuas intervenções de apropriação e expropriação culturais. Só me interessa o que não é meu: eu posso pegar tudo, porque tenho poder para isso e não apenas porque gosto disso. Essa é a atitude que conduz à voracidade do eu de uma elite branca que exige que todas as tradições performáticas afro-brasileiras e indígenas, sagradas ou profanas, estejam à disposição, tanto para satisfazer seus desejos estéticos de consumidor e de performer, como também para tentar resolver a abivalência e a esquizofrenia política de sua identidade ocidental e do seu eurocentrismo profundo.” (CARVALHO, 2004b, p. 7)

produzido por Marina Machado com o intuito de registrar a memória do ritual e possibilitar maior visibilidade ao mesmo. Segundo informações extarídas do site do Instituto Cultural Cravo Albin, Marina Machado:

“Produziu o CD-demo ‘Candombe da Serra do Cipó’, contendo músicas de raízes afro-brasileiras da comunidade negra do Açude. Os registros da cantora renderam ao candombe (considerada a mais ancestral das manifestações afro-mineiras) sua inclusão na ‘Cartografia Musical Brasileira’ (Itaú Cultural), trabalho coordenado por Hemano Vianna e Benjamim_Taubkin”. (<http://www.dicionariompb.com.br/marina-achado/dados-artisticos>. Último acesso em 26/07/11).

Há neste CD uma gravação que difere das outras porque há variação rítmica. Ou seja, em duas das faixas, 7 e 16, registrou-se uma configuração rítmica diferente das outras do Candombe, com toques que se assemelham à marcha grave do repertório da guarda de Congo do Congado. Isto remete ao fato de que elementos do Congado se fazem presentes no Candombe do Açude, apesar deste não ter desenvolvido os rituais do Congado como são tradicionalmente conhecidos em outras comunidades, mas que revelam a proximidade e origem comuns aos diferentes grupos e rituais.

As limitações de uma gravação desse tipo em estúdio são a ausência do improviso e da ambientação, que proporcionam a expressão musical do sentimento em que os presentes estão mais envolvidos no ritual. Os pontos possuem caráter circular constituindo característica descrita por Torino como *performance* participativa, mas no Cd não se inserem os pontos no contexto ritual e por isso perdem continuidade. As gravações são do tipo High Fidelity, que buscam registrar ou remeter a apresentação ao vivo em que efeitos de estúdio são *downplayed*-minimizados. Porém, permanece a perspectiva do ouvinte centralizado capaz de perceber todas as nuances da execução de forma “equalizada”, não existente no ritual, pois cada pessoa possui perspectiva sonora individual com seus supostos desequilíbrios acústicos.

O significado da música demanda envolvimento em determinado nível de consciência e estímulo sensorial para que seja apreendido. A falta de excitação dos outros sentidos humanos além da simples audição interfere na percepção do ritual, que desde os primórdios até hoje em dia é realizado com a participação direta das pessoas presentes no mesmo local. Dessa forma, o ritual mantém a sua aura, no sentido conceitual de singularidade histórica e raridade desenvolvido por Walter

Benjamin (BENJAMIN, 1994), em que a experiência de participação é única ao estimular todas as conexões humanas com a realidade sensorial: a audição, o olfato, a visão, o paladar e o tato. Portanto, as gravações não podem ser mais do que simulacros do ritual e não rivalizam com a experiência *in loco*, e acabam servindo a outras funções, sobretudo a divulgação do ritual, a comercialização e o registro como forma de memória. Os cantos são reproduzidos como se apresentam comunitariamente em termos de melodia e texto, parâmetros que garantem sua imediata identificação, mesmo que por meio de arranjos instrumentais, harmônicos, timbrísticos ou rítmicos. Dessa forma, As gravações permitem que os pontos sejam reutilizados em contextos variados, ressignificados ou mesmo recriados por outros artistas que se deixem inspirar por eles, proporcionando caminhos novos a serem trilhados, ampliando as possibilidades de circulação para a produção cultural da comunidade. De todo modo, os cantos nas gravações são estilizados de modo a se adequarem aos parâmetros do mercado da música comercial: o silêncio de estúdio e equalização específica com reverberação e afinação temperada para se tornarem mais “palatáveis” às expectativas do consumidor.

De todo modo, uma constatação relevante é a de que as gravações divulgam apenas alguns pontos do Candombe que acabam sendo mais executados durante o ritual. Isto acontece porque os Candombeiros precisam da participação dos presentes para dar mais energia e efetividade ao ritual, e os turistas participam e envolvem-se mais quando reconhecem os pontos. A repetição possui caráter didático para os turistas se sentirem parte daquilo que reconhecem, fenômeno bastante comum no universo da cultura de espetáculo em que os espectadores geralmente se entusiasmam quando tocam uma canção que conhecem, causando reação imediata de envolvimento. O problema é que isto pode se tornar uma padronização e um empobrecimento da variação artística.

O CD Demo do Açude está disponível no site da cantora Marina Machado e a autoria dos pontos (canções) está classificada como de domínio público, mesmo que se reconheça a primazia da Comunidade do Açude na criação e realização do ritual do Candombe, de onde os pontos foram extraídos, com declarações de autoria por parte de membros da comunidade no documentário de Braga e Amâncio, por exemplo. É de domínio público que são as pessoas da referida comunidade que criaram e mantiveram de forma coletiva tudo que se refere ao Candombe no Açude. Entretanto, existe grande dificuldade legal e política em se atribuir autoria a

coletividades e organizá-las, ao contrário da autoria individual, sujeito em que se baseia a legislação. Ainda que seja notória que a “propriedade intelectual” seja reconhecidamente de alguns grupos afrodescendentes, isto não encontra maior preocupação em ser protegida no âmbito da lei e acaba sendo enquadrada como de domínio público, apesar de o “público” - com exceção daquelas pessoas que têm contato com a Comunidade do Açude, ou mesmo com outras comunidades semelhantes, e a partir daí, conhecem o repertório candombeiro - não conhecer quase nada sobre tais “canções”.

No álbum “Baile da Pulgas”, destacamos a canção Casa Aberta, de Flávio Henrique e Chico Amaral, que faz referência direta ao Candombe da comunidade do Açude na sua letra, ao citar nome de pessoas da comunidade, a hospitalidade e simpatia do candombeiros, e de insinuar referência aos tambus por meio do cruzamento de figuras binárias e ternárias (polirritimia) na composição da canção que remetem ao toque do Candombe. Esta canção tornou-se uma espécie de ícone do relacionamento entre a cultura *pop*, representada por Marina Machado e Maurício Tizumba com a cultura tradicional das comunidades do Açude, especialmente o Candombe. Os artistas que utilizam tal inspiração em seus trabalhos procuram associar sua imagem a simbolismo regionalista chamado de “música de raiz” que busca a “valorização” da cultura popular. Contudo, há que se atentar para o fato de que os produtos em questão, CDs e filmes comerciais, acabam por adotar tecnologias e padrões estéticos performáticos originados nas sociedades capitalistas mais avançadas, tais como guitarras elétricas e sintetizadores, no bojo das referências culturais globais.

A noção de uma “música de raiz” implica em uma oposição com outra música que não seja “de raiz”, mas originada em contextos sociais distantes da realidade local, o que dá certa aura nacionalista ligada a uma cultura política geralmente associada à tradição “esquerdista”, que vê com restrições a importação de elementos artísticos estrangeiros e se opõe, via de regra, ao liberalismo político e ao consumismo estereotipado da sociedade capitalista. Por outro lado, todos se sentem parte de uma conexão cultural multireferenciada.

Essa debate entre nacional e estrangeiro teve capítulo produtivo com a Tropicália e movimentos nacionalistas da década de 60, mas que não se esgotou e parece ainda organizar expectativas e horizontes de ação, quer seja no planejamento estatal, empresarial, artístico e político. Porém, a percepção de que a

integração entre as diferentes comunidades mundiais tem duas faces que precisam se equilibrar de acordo com os objetivos e contexto de cada ação coletiva, não trata somente de antropofagia artística, mas de esclarecer os riscos e benefícios de cada possibilidade de modo que os grupos possam traçar suas estratégias conscientemente, com informações adequadas, em ambiente de aperfeiçoamento democrático, ao invés de integração tutelada.

4 CONCLUSÃO

Percebe-se, pelos produtos relacionados acima, que há uma demanda pelo Candombe do Açude por parte de artistas para gravações em vídeo e áudio bem como fotografias, de pessoas envolvidas na promoção turística da Serra do Cipó, de pessoas da universidade que o buscam como o elemento de pesquisa, do Estado, diretamente por meio de eventos em que são exibidos os documentários, onde o Candombe faz apresentações, da premiação da Ordem do Mérito Cultural, e indiretamente por meio das leis de incentivo à cultura que são o mecanismo de financiamento de produtos, filmes e discos, e eventos culturais.

A internet se revela espaço privilegiado para circulação dos produtos e informações relacionadas ao Candombe do Açude onde há certa multiplicidade de olhares, inclusive com possibilidade de manifestação dos próprios integrantes da Comunidade como o caso de Danilo G. dos Santos. A internet tem proporcionado espaço para que as pessoas se manifestem e pesquisem de forma direta por meio de blogs, do filme, do CD Demo do Candombe do Açude e outros, cujo custo de produção e circulação é reduzido, tornando-se ferramenta potencial de democratização e superação de diálogos de mal-entendidos. Porém, é preciso alguns cuidados com informações equivocadas que podem ser postadas, problema que pode ser resolvido pela consulta às diferentes fontes sugeridas ao longo do trabalho.

A análise dos interesses aqui apresentados revela que eles têm em comum a cultura popular tradicional associada a horizonte valorativo orientado pelo regionalismo, o que tem sido chamado de arte de “raiz”, que atribui ao “povo” a fonte original e autêntica da construção da identidade nacional. O Estado tem se associado à ideologia que busca a valorização da cultura popular tradicional através de mecanismos que entrecruzam políticas públicas - tais como projeto Estrada Real, leis de incentivo e promoção de eventos e editais do Minc para a cultura popular - de incentivo à participação e expressão de grupos com acesso restrito ao mercado artístico privado.

Por um lado o Candombe traz a novidade que contribui para o sucesso no mercado privado da música *pop* com gravações *HiFi* de performance de música tradicional, considerada por muito tempo de interesse apenas de pesquisadores,

expande o mercado para aspectos mantidos “distantes”, como um ritual religioso rural. Por outro lado evidencia uma conjugação de esforços, principalmente a partir da virada do século, que transborda qualquer dos espaços particulares de cada produto representativo de um movimento de âmbito social relacionado à utilização da cultura tradicional popular e afrodescendente, cujos impulsos remontam às lutas contra o autoritarismo político que caracterizou a história nacional desde o descobrimento até recentemente.

O Estado adquiriu, em consequência de muita luta em âmbito mundial dentro de um processo de democratização política, a responsabilidade pela universalidade das demandas dos cidadãos por causa da necessidade que tem de legitimar seu poder centralizado, e por isso se tornou instância definitiva pela busca por maior participação das camadas menos beneficiadas da sociedade na construção dos limites de convivência social. O acesso universal à educação, que apesar de sintomaticamente ser tratada de forma negligente pelas autoridades públicas, é o principal elemento de mobilidade social e só pode ser possível se há ampliação da base de sustentação de legitimidade da esfera política da organização social brasileira. A caracterização da grande maioria da população marginalizada, o “povo”, refere-se certamente à cor da pele, mas também à classe social. Entretanto, a participação dessa população na direção dos principais empreendimentos privados ou públicos ainda é pequena. Portanto, a partir do momento que há democratização do espaço político, e cresce a demanda para que outras esferas da sociedade também integrem o processo de democratização, evita-se que esta não fique somente na superfície do discurso formal, e impulsiona as instituições sociais a terem representantes de todos os grupos que constituem a sociedade brasileira, e que o legítimo vetor desse processo seja o próprio Estado.

A mobilidade social e as oportunidades de interferência no mercado cultural em formação, ainda incipientes, são certamente maiores nas grandes cidades, onde milhões de pessoas diariamente produzem novas possibilidades de interação. Porém, todas as principais cidades brasileiras têm morros ou periferias habitadas pela população mais pobre expondo a histórica falta de planejamento urbanístico, típico de sociedades em que há grande disparidade de poder entre seus integrantes. A liderança política no Brasil, sempre teve os olhos e corações voltados para o velho continente onde buscava legitimidade, sendo vetor de disseminação de um etnocentrismo invertido, que busca, edipianamente, a aceitação do progenitor.

Por fim, é importante que os sujeitos do discurso tenham consciência das conseqüências da transposição de contexto e que possam ser constituídos equilibradamente pelos vários atores envolvidos. Dentre as modificações percebidas no presente trabalho, há algumas de caráter positivo e outras negativas. Há possibilidades de que a comunidade enfrente esgarçamento da lealdade do grupo por causa de elementos do individualismo capitalista que se infiltram nos desejos e expectativas, o que pode criar conflitos acerca do rumo a tomar. Ou seja, à medida que se entra em contato com a ética capitalista, passa-se ao jogo de sedução, como o canto da sereia, que pode despertar desejos incompatíveis com a visão de mundo da cultura tradicional. Mas há um caminho sendo trilhado para que as relações possam ser mais próximas, equilibradas, e trazer benefícios duradouros, e que tem sido uma forma de a Comunidade do Açude se posicionar na construção do universo simbólico e político.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mario de. **Ensaio Sobre a Música Brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972;

BARBEITAS, Flavio. Música, cultura e nação. **Revista Artefilosofia**, p. 127-148. Universidade Federal de Ouro Preto/IFAC, n. 2 (jan 2007);

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica**. In: Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Schwarcz, 1998;

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008;

CARPEAUX, Otto Maria. **Uma Nova História da Música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999;

CARNEIRO, Eduardo de Araujo; CARNEIRO, Egina Carli de A. R. **Notas introdutórias sobre a análise do discurso** Parte 4 - Fundamentos da Análise do Discurso. Publicado em 11.07.2007. Disponível em: <http://www.duplipensar.net/artigos/2007s1/notas-introdutorias-analise-do-discurso-fundamentos.html>.

CARVALHO, José Jorge. **O lugar da Cultura Tradicional na Sociedade Moderna**. In: Série Encontros e Estudos vol. 1- Seminário de Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate, 23-28; Rio de Janeiro: IBAC, 1992. Acesso em: 12/05/09

CARVALHO, José Jorge. **As Artes Sagradas Afro-brasileiras e a Preservação da Natureza**. 2004-a Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/5369679/As-artes-sagradas-afrobrasileiras-e-a-preservacao-da-natureza-Carvalho-Jose-Jorge-de>. Acesso em: 12/05/09

CARVALHO, José Jorge. Metamorfoses das Tradições Performativas Afro-Brasileiras: de Patrimônio Cultural a Indústria de Entretenimento. In: **Celebrações e Saberes da Cultura Popular**, 65-83. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e

Cultura Popular/IPHAN, Série Encontros e Estudos, 2004-b. Disponível em: <http://vsites.unb.br/ics/dan/Serie354empdf.pdf>. Acesso em: 12/05/09

CARVALHO, José Jorge de; SEGATO Rita Laura. **Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais**. Brasília: 1994, Internet;

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **O nativo relativo**. 2002. Internet in: MANA: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132002000100005&script=sci_arttext; Acesso em: 24/05/2011

COX, R. "Gramsci, hegemony and international relations: an essay in method." In: Gill, S (Ed.). **Gramsci, Historical Materialism and International Relations**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. pp 49-66.

DENORA, Tia. Music Sociology: getting the music into the action. **British journal of Music Education** (2003), 20: 165-177, Cambridge University Press;

DIAS, Paulo. A Outra Festa Negra. In: JANCSÓ, Istvan e KANTOR, Íris (org.) – **Festa, cultura e sociabilidade na América Portuguesa** – vol II. São Paulo: Hucitec: EDUSP: FAPESP: Imprensa Oficial, 2000;

FONSECA, M. B. **Educação pelos tambores- a transmissão da tradição oral no Candombe do Açude**. In: IV Congresso Luso-brasileiro de História da Educação, 2006, Uberlândia. Anais do IV Congresso Luso-brasileiro de História da Educação, 2006. Disponível em: www.faced.ufu.br/colubhe06/anais/arquivos/452MarianaBracksFonseca.pdf. Acesso em: 12/05/09

FREIRE, Gilberto. **Casa grande e Senzala**. 51ª edição. São Paulo: Global, 2006;

GREEN, Lucy. **Meaning, autonomy and authenticity in the music classroom**. Institute of education, University of London: 2005;

GRAMSCI, Antônio. **Maquiavel, a política e o estado moderno**. 4ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

HOLANDA FERREIRA, Aurélio B. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986;

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós Modernidade**. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARTOG, Simon. **Além do Cidadão Kane**. 1993. Disponível em: <http://video.google.com/videoplay?docid=-570340003958234038>. Acesso em: 24/05/11

JÚNIOR, Jeder Silveira Janotti. “**Dos Gêneros textuais, dos discursos e das canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático.**” .midiaemusica.ufba.br/arquivos/artigos/JEDER2.pdf Último acesso em 26/07/2011.

LANDAU, Sidney I. Editor. **Cambridge Dictionary of American English**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000;

LIMA, Venicio A. de. **Mídia-Teoria e política**. São Paulo: Perseu Abramo, 2001;

LUCAS, Glaura. **Música e Tempo nos Rituais do Congado Mineiro dos Arturos e do Jatobá**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005. Tese de Doutorado;

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000;

MYERS, Helen. Fieldwork. In: MYERS, Helen (ed). **Ethnomusicology: An Introduction**. New York/ London: Macmillan Press, 1992.

PEREIRA, Edimilson de A.. **Os tambores estão frios: herança cultural e sincretismo religioso no ritual de Candombe**. Belo Horizonte: Mazza; Juiz de Fora: Funalfa, 2005;

PINTO, Thiago Oliveira. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora **Revista de Antropologia**, SP, USP, 2001, V. 44 nº 1. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 13/05/09.

REILY, Susan. **Transcendendo o nacionalismo: a etnomusicologia no Brasil de hoje**. Comissão Maranhense de Foclore. Setembro de 2002. Boletim Online nº 23; <http://www.cmfolclore.ufma.br/x/boletim23.pdf>. Acesso em 27/05/11.

RESENDE, Catarina; SOUZA, Cecília de Mello e. O ritual do Candombe e o papel dos antigos na memória do Açude. **Vivência**. UFRN/CCHLA. n.28 Natal: UFRN.2005

REIS, José Carlos. Pode-se falar de uma identidade nacional brasileira? In: **As identidades do Brasil 2**, p. 9-29. Rio de Janeiro: FGV, 1999;

ROCHA, Everardo. **O que é Etnocentrismo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984;

SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil – 1979/1981 (Cultura versus Arte). In: **Cosmopolitismo do pobre**, p. 134-156. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004;

SCHWARZ, Roberto. **As idéias fora do lugar**; Internet: http://antivalor.vilabol.uol.com.br/textos/schwarz/schwarz_01.htm. Acesso em 30/05/11;

TORRES, Maria Carolina; GOMES, Marina. **O Candombe do Açude, suas Riquezas e transformações: de Patrimônio Cultural a Cultura do Entretenimento**. Belo Horizonte: UFMG, 2007, Monografia;

TRAVASSOS, Elizabeth. **Esboço de balanço de etnomusicologia no Brasil**. 2005. disponível em: www.anppom.com.br/opus/opus9/opus9-6.pdf. Acesso em: 24/05/11.

TOTA, Antônio Pedro. **O imperialismo sedutor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000;

TURINO, Thomas. **Music as social life: the politics of participation**. Chicago: the University of Chicago Press, 2008.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 2007;

WISNIK, José Miguel. **Sem Receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.

Sites consultados

http://www.avessofilmes.com.br/pr_c.htm. Acesso em: 04/07/2011

<http://www.meucinemabrasileiro.com/filmes/pequenas-historias/pequenas-historias.asp>. Acesso em: 04/07/2011

<http://www.pequenashistorias.com.br/>. Acesso em: 04/07/11

<http://www.dicionariompb.com.br/marina-machado>. Acesso em: 26/07/11

<http://picasaweb.google.com/netunlima/CandombeNoAcude#5517711310984561970>
Acesso em: 18 de novembro de 2011.

ANEXOS

ANEXO 1

A seguir, resumo do filme Pequenas Histórias e ficha técnica extraídos do site “Meu Cinema Brasileiro”:

“Na varanda de uma fazenda, uma senhora conta histórias ao mesmo tempo em que corta e costura retalhos de pano, criando imagens que formam uma toalha. São quatro histórias de humor e magia. O casamento do pescador com a lara, sereia dos rios. O coroinha de uma igreja que vê a procissão das almas. O encontro entre um Papai Noel de loja e um menino de rua e as aventuras de Zé Burrardo, sujeito ingênuo que sempre se deixa levar pelos outros. Histórias brasileiras para pequenos e grandes.”
(<http://www.meucinemabrasileiro.com/filmes/pequenas-historias/pequenas-historias.asp> Acesso em : 04/07/2011)

Ficha Técnica

Título original: Pequenas Histórias

Gênero: Infantil

Duração: 80 min.

Lançamento (Brasil): 2008

Distribuição: Filmes do Estação

Direção: Helvécio Ratton

Roteiro: Helvécio Ratton

Produção: Simone de Magalhães Matos

Co-produção: Quimera Filmes

Música: André Baptista

Som: Gustavo Campos, José Moreau Louzeiro

Fotografia: Paulo Jacinto dos Reis e Antônio Luís

Direção de Arte: Adriane Mroninski e Oswaldo Lioi

Figurino: Alex Dário

Edição: Mair Tavares

Efeitos especiais: Robson Sartori, Rogério Mendes

Elenco

Marieta Severo (Narradora)

Patrícia Pillar (Iara)

Maurício Tizumba (Tibúrcio)
Paulo José (Papai Noel)
Gero Camilo (Zé Burrealdo)
Constantin de Tugny (Vevé)
Miguel de Oliveira (Maicom)
Rodolfo Vaz (Pescador)
Benjamim Abras (Pescador)
Manoelita Lustosa (Freguesa)
Edgar Quintanilha (Alaor)
Mário César Camargo (Padre)
Rita Clemente (Mãe do Vevé)
Jefferson da Fonseca (Pai do Vevé)
Dan Costa (Olívia)
Maria Gladys (D. Hanna)
Antônio Naddeo (Pai de Zé Burrealdo)
Cunha do Amaral (Diretor de teatro)

A seguir, mais informações gerais extraídas do site citado acima sobre o filme:

“Ganhou 2 prêmios no Festival de Paulínia, nas categorias de Melhor Ator (Paulo José) e Melhor Roteiro. Helvécio Raton inicialmente escreveu o roteiro do conto "O Casamento da Iara", para participar de um roteiro de curtas-metragens com temática infantil cujos vencedores seriam exibidos na TVE. O roteiro foi selecionado e o curta produzido, com duração inferior a 12 minutos, sendo posteriormente exibido. Como sabia que o tema rendia uma duração maior o diretor guardou o material para usá-lo mais tarde. Exibido na mostra *Première Brasil - Hors Concours*, no Festival do Rio 2007. Helvécio Raton estreou na direção filmando no hospício de Barbacena o documentário *Em Nome da Razão* (1980). Dirigiu *A Dança dos Bonecos* (1986) e *Menino Maluquinho* (1995), filmes que marcaram o cinema brasileiro por tratarem o público infantil com sensibilidade e inteligência. Na comédia de costumes *Amor & Cia.* (1998), trouxe para o cinema a crítica social e o humor fino do escritor português *Eça de Queiroz*. Em *Uma Onda no Ar* (2002), Helvécio se inspirou na história verdadeira de uma rádio pirata criada por jovens negros em uma favela de Belo Horizonte. *Batismo de Sangue* (2006), baseado no livro de Frei Betto, trata de acontecimentos passados durante a ditadura militar no Brasil.” (<http://www.meucinemabrasileiro.com/filmes/pequenas-historias/pequenas-historias.asp> Acesso em : 04/07/2011)

O documentário dirigido por Cardes Amâncio e André Braga “Candombe do Açude: Arte Cultura e Fé” de 2004 com duração de 24 minutos (fonte: site da Avesso filmes).

Ficha Completa do filme:

Candombe do Açude: Arte, Cultura e Fé.

Gênero: documentário

Diretores: André Braga, Cardes Amâncio

Elenco: Comunidade do Açude

Ano: 2004

Duração: 24 minutos

Cor: Colorido

Bitola: Vídeo

Marina Machado é uma cantora mineira com três discos solo e três em parceria, conforme o site do Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira, Marina Machado.

A sua discografia é a seguinte:

(2008) Tempo quente • Nascimento/EMI • *CD*

(2003) Pietá • WEA • *CD*

(2002) Marina 6 horas da tarde • Independente • *CD*

(2000) Aos olhos de Guignard • Via Sonora • *CD*

(1999) Baile das pulgas • Independente • *CD*

(1998) Desorientado um país • *CD*

ANEXO 2

A seguir, seleção de **sites da internet** que se referem ao Candombe.

- 1) <http://folhamg.com/turismo.htm>
- 2) http://www.uni-leipzig.de/~leite/?page_id=4
- 3) <http://alefilizzola.wordpress.com/2009/09/14/estrada-real-parte-iv-%E2%80%93-candombe-no-povo-do-acude-cardeal-mota-serra-do-cipo/>
- 4) <http://receitadesamba.blogspot.com/2009/06/os-tambores-das-minas-gerais-o-candombe.html>
- 5) <http://www.venhaparaaserradocipo.com.br/cultura.php>
- 6) <http://picasaweb.google.com/netunlima/CandombeNoAcude#5517711310984561970>
- 7) <http://www.portacurtas.com.br/Filme.asp?Cod=2577>
- 8) http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?Itemid=96&id=82&option=com_content&task=view
- 9) <http://www.lugardoreal.com/video/ta-caindo-fulo--candombe-da-comunidade-do-acude/>
- 10) <http://danilogeraldo.blogspot.com/>
- 11) http://www.avessofilmes.com.br/p_a.htm
- 12) <http://www.cultura.gov.br/site/o-ministerio/ordem-do-merito-cultural/ordem-do-merito-cultural-2004/>
- 13) <http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/noticia.do?evento=portlet&pAc=not&idConteudo=24723&pIdPlc=&app=salanoticias>
- 14) <http://lpro.multiply.com/photos/album/5/5>
- 15) http://www.palmares.gov.br/005/00502001.jsp?ttCD_CHAVE=355
- 16) <http://www.e-changerbrasil.org.br/v2/downloads.html>
- 17) <http://guiaentradafranca.com.br/agendaG.php?idUrl=5347>
- 18) <http://www.camara.gov.br/internet/tvcamara/default.asp?lnk=CANDOMBLE-DO-ACUDEARTE-CULTURA-E-FE&selecao=MAT&materia=79937&programa=97&velocidade=100K>
- 19) <http://www.venhaparaaserradocipo.com.br/galeria-de-fotos-detalhes.php?codigo=97&titulo=Candombe+Comunidade+do+A%E7ude>
- 20) <http://www.villagedaserra.com/atrativo.asp?cod=2>
- 21) <http://www.mocambos.net/noticias/mais-cinco-uruguayos-do-candombe-chegam-ao>
- 22) http://www.saojosedaserra.com.br/historia_candombe.htm
- 23) <http://www.festivaldecorais.com.br/versao/quinto/ArtistaConvidado.aspx?idArtistaConvidado=19>
- 23) http://www.cedefes.org.br/index.php?p=projetos_detalhe&id_pro=35
- 24) <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/3666258/dou-secao-1-12-05-2010-pg-12>
- 25) <http://www.ongnetbrasil.org.br/?og=-1&materia=74>

- 1- Folha MG noticia na seção de turismo da Serra do Cipó a existência em Jaboticatubas de manifestação *folclórica* dos escravos em homenagem a Nossa Senhora do Rosário que vale a pena ser visitada.
- 2- Universidade de Leipzig na Alemanha em programa de exibição de filmes relaciona o filme da equipe do CEMRI Sérgio Bairon e José da Silva Ribeiro de 2006, e anuncia o Candombe como ritual em *extinção*.
- 3- Alexandre Filizzola - Blog sobre turismo na Estrada Real com texto curto sobre o Candombe ensinando como chegar e sugerindo-o como programação cultural.
- 4- O site “Receita de Samba” coloca o Candombe como origem do congado, conta o mito de origem, tem fotos e texto da revista Raiz e o documentário de André Braga e Cardes Amâncio.
- 5- “Venha para a Serra do Cipó” é sobre turismo com os mesmos textos e fotos da revista Raiz , as fotos com data de 16/09/2007.
- 6- Picasa é site de postagem de fotos online com fotos lindas e comentário descritivo ao pé da foto. Site rico com fotos do Candombe em ação na Comunidade do Açude, do público e dos Tambus.
- 7- “Porta Curtas” é site com documentário de A. Braga e C. Amâncio com descrição sucinta e ficha técnica.
- 8- Revista Raiz com fotos e texto mais longo tamanho artigo de revista. Funciona como nó de referência dos sites de turismo e é o que tem mais informações sobre o assunto. Interessante notar o nome da revista e o gênero em que se enquadra a produção em torno do Candombe tido como música “de raiz”.
- 9- Lugar do Real é um portal criado pela Ao Norte – Associação de Produção e Animação Audiovisual em que se podem visualizar documentários, filmes, vídeos escolares e fotografia documental disponibilizados para fins pedagógicos e de pesquisa como o vídeo documentário “Tá Caindo Fulo”, na íntegra, dos professores Sergio Bairon e José da Silva Ribeiro.
- 10- Blog de Danilo Geraldo dos Santos – Danilo Negão, candombeiro da Comunidade do Açude e voz do Açude na internet. Informações sobre ele e o Candombe do Açude, turismo na Serra do Cipó com link para o documentário de Braga e Amâncio e fotos tiradas por ele. Há trecho do Candombe para se ouvir.

- 11-Avesso Filmes é o site da produtora de filmes produzidos entre os quais Candombe do Açude: arte, cultura e fé de Braga e Amâncio e um curta de Danilo Geraldo dos Santos – Sonhos de um Negro 2005- 10 min.
- 12-Site do Minc – noticia a premiação da ordem do mérito cultural de 2004 com presença de Lula e Gilberto Gil – 09/11/04 Candombe do Açude – remanescente de quilombo da Serra do Cipó. Trecho retirado de reportagem do site: *“queremos que os produtos culturais brasileiros, a exemplo do que já ocorre com a indústria e a agricultura, tenham cada vez mais acesso aos mercados de todo o mundo. Afinal, este é um dos segmentos que mais cresce na vida econômica internacional com enorme potencial de geração de emprego e renda, afirmou o presidente Lula.”* Isto dá uma boa idéia de como o governo trata a cultura como potencial produto a ser negociado no mercado internacional com objetivo de gerar empregos e divisas para o país.
- 13-Prefeitura de Belo Horizonte- portalthbh – programação cultural – noticia apresentação do Candombe do Açude e exibição do documentário de Braga e Amâncio dois dias antes no mesmo lugar: Centro Cultural São Bernardo.
- 14-Pro.multiply.com/fotos – fotos de Thiago Fernandes tiradas nos dias 9 e 10 de setembro de 2006 na Comunidade do Açude.
- 15-Fundação Cultural Palmares – IV encontro cultura de Raiz com apresentação do Candombe em 2007 em Lagoa Santa.
- 16-Guia entrada franca – guia cultural com noticia de apresentação na UFMG na praça de serviços em 11/11/ ? quarta às 12:30.
- 17-TVCâmara disponibiliza o documentário de Braga e Amâncio com o nome de **Candomblé** do Açude.
- 18-Pousada Village da Serra – noticia o Candombe como opção de programação cultural na Serra do Cipó com fotos e textos originais.
- 19- Mocambos.net - Noticias de Uruguaios que estiveram no Açude e gravaram vídeos para distribuir em suas caminhadas pelo mundo.
- 20-São José da Serra.com.br – reportagem com Zé Boné, candombeiro de outra comunidade próxima ao Açude, que explica como aprendeu o Candombe com o pessoal da comunidade do Açude. Exemplifica a capacidade do Candombe do Açude de disseminar cultura e influenciar a região.

- 21-Festival de corais em outubro de 2007, quando houve apresentação do Candombe do Açude na praça da liberdade, com textos, vídeos e fotos originais.
- 22-CEDEFES.org.br – site da federação das comunidades quilombolas do estado de Minas Gerais com texto original que noticia que “*atualmente não existem mais pessoas que saibam fazer os instrumentos*” no Açude. Esta informação me parece estranha uma vez que um candombeiro do Açude me disse ter feito recentemente *Tambus* novos.
- 23-Jusbrasil.com.br - Diário Oficial da União com concurso de obras radiofônicas inéditas em que foi agraciado Alanson Moreira Teixeira Gonçalves com o trabalho “Candombe do Açude: o passado que se move”.
- 24-Ongnet+brasil.org.br – evento IV encontro cultura de Raiz – noticia evento Lapinha Museu Vivo na região da Serra do Cipó com apresentação do Candombe do Açude em um domingo depois do almoço.

ANEXO 3

Transcrição do depoimento de Danilo Geraldo dos Santos no Encontro Tambor Grande – 9 e 10 de setembro de 2006 Fazenda Santa Bárbara – Jaboticatubas- MG

Pergunta: “queria até perguntar para o rapaz do Açude, o moço do Candombe do Açude, se toda atividade lá é pública; com certeza deve ter uma que não é pública e que ninguém fica nem sabendo quando acontece, isso é bacana demais”.

Resposta no vídeo original corta o início da fala de Danilo.

Danilo Geraldo dos Santos – 6’:50” – 12’:20”

“nessa era de cultura moderna, o Candombe moderno que é o Candombe com massa de turistas, essa invasão de turismo na comunidade, que pra mim, o turismo é cinqüenta por cento de positivo e cinqüenta por cento negativo, ele traz coisas boas, mas traz coisas ruins também. E na comunidade, Graças a Deus, o povo que entrou na família açude é um povo culto, é um povo branco culto, assim como a Raquel que gosta da cultura, e isso ajudou a gente muito por causa da nossa nova geração, dos meninos mais novos que eu. Infelizmente eles pegaram a comunidade do Açude com televisão, que há seis anos atrás lá não tinha energia elétrica, não tinha nada. O divertimento nosso era sentar todo dia à tarde com o avô, eu peguei meu bisavô contando histórias e isso ia até madrugada afora. hoje em dia o divertimento dos meninos é celular, vídeo game, computador, e quando a gente fazia o Candombe lá entre nós, essas crianças da comunidade, eles não importavam, e se tivesse uma pessoa diferente eles queriam mostrar que sabiam porque esse povo de fora estava valorizando a cultura. Eles viam que tinham que mostrar também que eles sabiam, às vezes chegava alguém que perguntava pra eles que não sabiam o quê responder, porque não se interessavam pela história, e nós, a minha era do meio, eu, flor, cotó resolvemos montar outros grupos fora o Candombe, como samba de roda, maculelê, dança afro pra poder apresentar pros turistas dentro da comunidade, colocando as crianças, os jovens, nós mesmos pra apresentar para os turistas, pra tentar fazer, está dando certo né? Fazer com que essa nova geração pratique as raízes sem eles perceber, sem eles sair desta era do mundo moderno. Assim como o Santoro falou negócio de vestir roupa. Eu visto, eu gosto de vestir bem também. Esse negocio de roupa. Eu não acho que só porque eu estou com roupa de marca que eu vou deixar de ser candombeiro enraizado. A idéia nossa também é essa. É tentar fazer os meninos praticar a raiz sem perder, sem deixar de acompanhar o mundo moderno, computador, usar celular, ver computador, e isso está dando certo.

Quanto à sua pergunta, nós fazemos encomendação de alma toda quaresma, tem os cantos, o coro do pessoal mais velhos, que só agora nós estamos aprendendo. Eles não de

“Que agora que eles estão passando para nós esse jeito de cantar. A gente acompanhava, tentava, mas eles não deixam pegar nos instrumentos: matraca, usam o roncador. Nossa encomendação usa o roncador. Eles não deixavam a

gente. Eles falavam que a gente não estava preparada. Era uma coisa que até nós da família mais novos não sabia direito desse ritual na comunidade, que é feito na quaresma. Esse pessoal mais velho fala que 'quem tem pressa come cru', 'tudo tem sua hora'. E até pra nós também foi uma coisa que (não?) começou desde pequeno. Não sei, acho que modernidade demais, com a perda de várias pessoas mais velhas para outra religião também nós perdemos muito. Hoje em dia na comunidade do Açude é muito pouco em vista de antigamente. Tem muita ajuda dos próprios turista hoje em dia no Candombe. O Candombe é um ritual que precisa da energia da explosão do coro, porque a gente dá essa (expressão?) de você entra e cantar aquilo que você está sentindo no momento. E para se sentir a energia, pra você receber a energia, você precisa que todo o coral repita seu canto. Hoje em dia é muito pouca gente para fazer isso, até pra dar liberdade da gente expressar o que a gente está sentindo no momento, que é a verdadeira idéia do Candombe: você expressar ali em forma de canto o seu sentimento na hora. Hoje em dia a gente faz um Candombe muito repetido. Deixamos de fazer muita coisa, a Nito que é a dança do Candombe, que é uma dança de boas vindas que é dançada a dois. A gente não faz mais porque a gente não tem a explosão do coro, não tem aquela energia mais. Então o Candombe da gente ta muito repetitivo porque nós temos que cantar aquilo que o povo que vai sabe cantar, que é o que explodiu na mídia com CD's e etc. é isso aí."