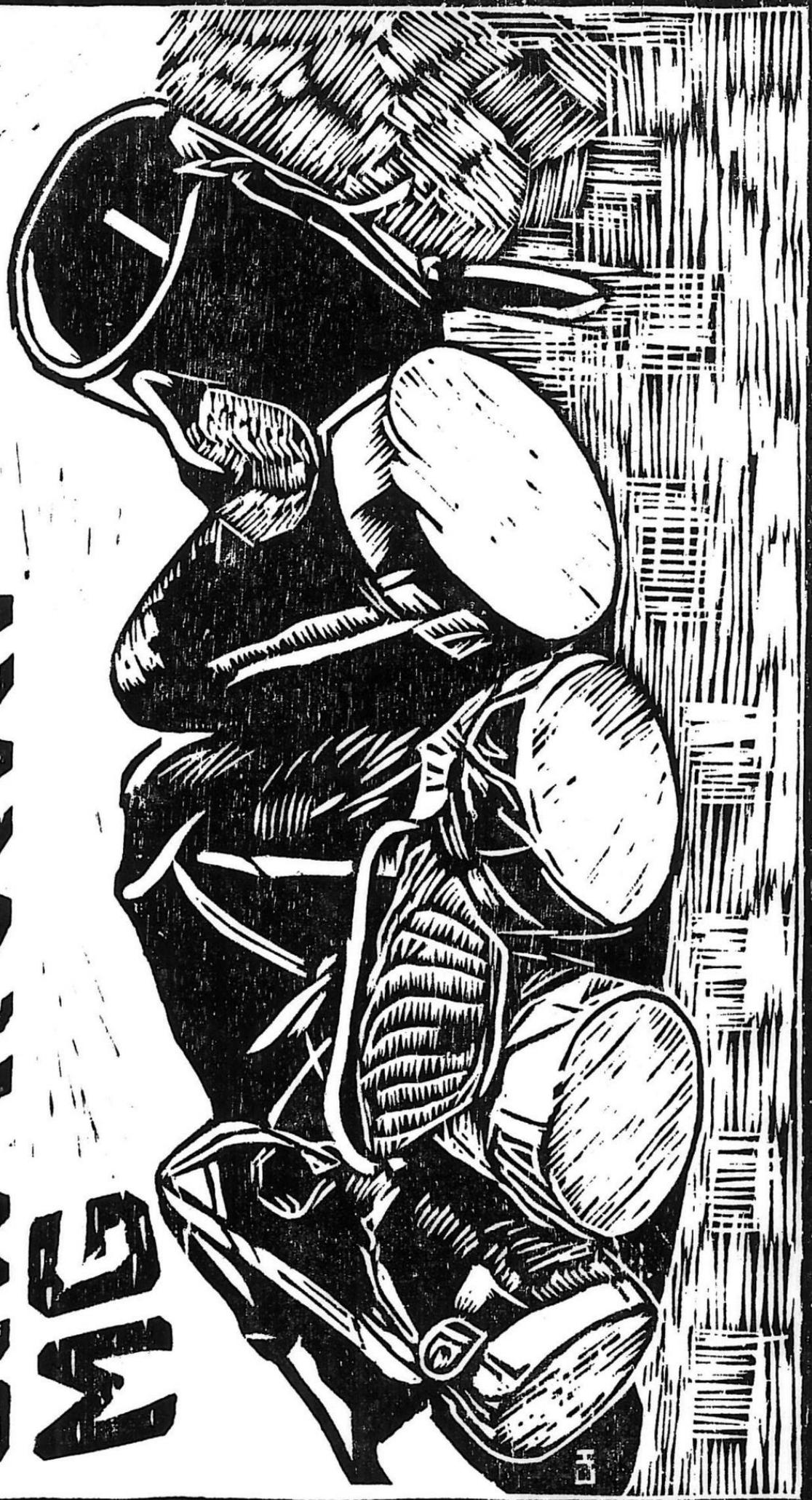


LAURENCE DE LAURENCE MG



Ridalvo Felix de Araujo

Candombe mineiro

É d'ingoma/ Saravano tambu/ Peço licença/ Pro meu canto firmá

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da FALE/UFMG, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientador: Marcos Antônio Alexandre.

Belo Horizonte
2017

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

A663c Araujo, Ridalvo Felix de.
Candombe mineiro [manuscrito] : É d'ingoma/ Saravano tambu/
Peço licença/ Pro meu canto firmá / Ridalvo Felix de Araujo. – 2017.
288 f., enc. : il.

Orientador: Marcos Antônio Alexandre.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Inclui CD com os vídeos analisados no conteúdo/texto da tese.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 258.
Apêndices: f. 286-288.

1. Batuque (Culto) – Teses. 2. Tradição oral – Teses. 3. Música afro-brasileira – Teses. 4. Relações culturais – Teses. 5. Performance (Arte) – Teses. 6. Candombe (Dança) – Minas Gerais – Teses. 7. Negros – Dança – Teses. 8. Negros – Usos e costumes – Teses. 9. Línguas bantu – Teses. I. Alexandre, Marcos Antônio. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 398.20981



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Tese intitulada *Candombe mineiro: É d'ingoma/ Saravano tambu/ Peço licença/ Pro meu canto firmá*, de autoria do Doutorando RIDALVO FELIX DE ARAÚJO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.a. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa - FALE/UFMG

Prof.a. Dra. Sônia Maria de Melo Queiroz - FALE/UFMG

Prof.a. Dra. Glaura Lucas - Música/UFMG

Prof.a. Dra. Joselina da Silva - UFRRJ

Prof. Dr. Edson Soares Martins - URCA

Prof. Dr. Rui Rothe-Neves
Vice-diretor da Faculdade de Letras/UFMG

Belo Horizonte, 21 de julho de 2017.

Aos meus guias e ancestrais,
à tia Toinha (*in memoriam*),
ao Capitão David e Candombes mineiros,
e às comunidades tradicionais negras.

Gratidão

A realização desse trabalho ressoa como um coro que responde ao solo de um(a) mestre tradicional. E nessa polifonia registro, em solo, a minha gratidão às várias vozes dos mestres e das mestras tradicionais do Cariri cearense, na voz de Mãe Alexandrina; em Minas Gerais, nos sopros e fundamentos da Rainha Isabel Cassimiro (*in memoriam*), e a Moçambique, pelo alento ancestral da Mama Amélia.

Isso tudo só foi possível porque o Candombe da Lapinha, em Lagoa Santa-MG, assim como os seus candombeiros, abriram seus portais e saravaram os meus caminhos em encontros com os deles. O mestre David, Capitão desse Candombe, e a bandeireira Dona Ione, são os responsáveis pelo que se encontra registrado neste trabalho.

Aos Capitães de ternos de Reinado: João Nestôr, Nô, Lulu, Alisson Parreiras, Jorge Antônio, Expedito, José Bonifácio e Jovir; às capitãs: Pedrina e Dona Mercês; às Rainhas: Lêda Martins e Isabel Cassimiro (Belinha); às mestras: Maria da Santa, Dona Naninha, Edite da Batateira e Zulene, e aos mestres: Cirilo, Expedito do Reisado, João do Crato, Naldinho e Nego Bispo.

Ao amor, dedicação e cuidados da *nganga* Sônia Queiroz, orientadora durante boa parte desta pesquisa. Sônia, a tua recepção, o modo como foi concebendo o que teríamos que fazer, fundamentado em intuições e sopros mágico-religiosos, e o teu jeito de lidar com as comunidades negras tradicionais foram basilares para que tudo isso se firmasse. Não há palavras que definam a minha gratidão pela possibilidade que tu apresentaste e foi concretizada com o meu retorno à África, ao continente mãe. Tenho eternas gratidões!

Marcos Alexandre, meu orientador, pela sua representatividade acadêmica e olhar atento ao que nos compromete nesse universo, sempre disposto como professor e amigo.

Glaura Lucas, a nossa amizade que se estruturou pela sua sensibilidade diante da vida, do sentir musical que te embala, e da maneira como abraça as pessoas e o que lhe convida nesse mundo.

Sandra Espínola, você me concedeu uma das primeiras imersões no mundo das tradições da arte verbal. Sua confiança e o seu carinho moram comigo.

Edson Soares, professor responsável pelos meus primeiros passos na vida acadêmica. A sua crença foi essencial para que os caminhos fossem percorridos. Tenho sua amizade como uma segunda morada.

À Joselina Silva, amiga e companheira dos movimentos que tecem a vida no Atlântico e no Índico.

Ao Prof. Fábio Duarte, por ter acreditado que seria possível o meu retorno ao continente africano, mesmo diante das tensões burocráticas.

Ao olhar atento, indicações e sugestões carinhosas de Stéphanie Paes e Olivia Almeida. Esse trabalho também é de vocês.

Aos Prof. Carlos Arnaldo, Diretor do Centro de Estudos Africanos da Universidade Eduardo Mondlane (UEM), Armindo Ngunga, Ministro da Educação, pela recepção acadêmica e ao Prof. David Langa, pela acolhida em Maputo, e por ter mostrado os primeiros rumos que poderiam ser trilhados na vida acadêmica em Moçambique.

A Kondwani Inoque, pela recepção e amizade.

Teresa Manjate, professora e orientadora durante o doutoramento sanduíche, pela sua afetuosa atenção, por compartilhar outras maneiras de investigação em comunidades de tradição oral moçambicana, e pela parceira e amizade que se desvelou nos nossos encontros.

Ao Prof. Machude, pela credibilidade no registro de algumas práticas mágico-religiosas das tradições oriundas de norte a sul de Moçambique, e parceria nos projetos que anelam e distinguem semelhanças entre as expressões culturais moçambicanas e brasileiras. Vida longa ao que se segue.

Ao Prof. Osvaldo das Neves, pois suas reflexões sobre o processo de formação da Literatura moçambicana foram imprescindíveis para me iniciar num outro mundo de pesquisas.

Ao Prof. Lucas Bonga, por me credenciar como aluno do doutoramento sanduíche na Universidade Eduardo Mondlane, e pela disposição em continuar me concedendo ensinamentos sobre o povo Makonde.

Mama Amélia, Mama Avone Chuquela (e família), Estreanty, Silvana Pombal, Císia Sithole e Silvia Bulule, pelo amor e experiências vividas em todos os lugares possíveis de Moçambique.

Aos makondes, que oriundos do norte de Moçambique moram e resistem com o poder de suas tradições no sul deste país. A permissão para eu entrar na comunidade de vocês também foi uma forma de ligação com o Brasil.

Ao povo da Mafalala, por me acolher em dia de festa.

À Profa. Sara Laisse, pelos convites de saraus literários e diálogos culturais na Universidade Politécnica.

Jorge Fernando Jairoce, Diretor da Biblioteca Nacional de Moçambique e Prof. da Universidade Pedagógica, pela apresentação do acervo da Biblioteca e pelo carinho durante os nossos encontros.

Ao ilustre bailarino e Prof. de Dança, Atanásio Nyusi, por me conceder um pouco de seu tempo para falar de seu povo e me inserir na sua comunidade.

A Marílio Wane e ao Instituto de Investigação Sociocultural (ARPAC), pela disposição em apresentar os grandes projetos de registro das tradições culturais moçambicanas, e pelo acervo disponibilizado.

Ao Edson Uthui, da Direção de Cultura da UEM, por conceder informações relevantes para o andamento dessa pesquisa em Moçambique.

À Laís Volpe, em nome de toda a família brasileira formada em Moçambique, pelos dias e noites em que dividimos a vida e energias que abafaram as saudades dos lados de cá.

À minha mãe Maria e ao meu pai João, por me ensinarem que a dignidade da vida está em querer construir com o outro. Vocês me deram asas e a distância, diante do nosso amor, é só uma alçada.

Ao Grupo de Valorização Negra do Cariri, por acreditar que eu poderia contribuir na luta em favor do nosso povo.

Às pretas Valéria e Verônica, pelo amor a nós e aos nossos descendentes.

Às Isidórios, pela família reencontrada.

Aos povos de terreiros do Cariri cearense, por me deixarem partir e acreditar que sempre estaremos juntos.

Aos parentes e filhos de Mãe Vera, Mãe Deise, Pai Erisvaldo e Pai Geraldo, pelo aporte familiar e espiritual nas terras de cá.

À Terezinha Furiati e a Silene Rodrigues, pelo apoio e amizade.

Ao CNPq, instituição responsável pelo apoio financeiro a esta pesquisa, e ao Programa Internacional de Apoio à Pesquisa por meio da Mobilidade Docente e Discente Internacional – Pró-Mobilidade Internacional (Capes/AULP).

Ao povo de Minas Gerais, do Cariri cearense e, atravessando o atlântico, aos povos de Moçambique.

Aos cantantes das tradições negrodescendentes de várias partes do mundo, pois sob a poesia polifônica de vocês o meu embalar de vida e de pesquisa acadêmica foi encantatório e mágico.

À Virgínia Rodrigues e Tiganá Santana, por terem musicado a minha escrita.

Ao Breno e João Guilherme, a espera de vocês foi grandiosa. Vocês entenderam que o tempo deve ser respeitado, e que a ousadia é mais uma forma de caminhar.

À Cláudia Marques e a Edenilce Neves, pela irmandade e por tudo que nos liga cada vez mais. Cláudia, você sabe da importância que você tem na construção de tudo o que plantei aqui.

Reinaldo Freitas, companheiro, irmão, amigo... esse trabalho é nosso. A força que nos rege também tornou possível essa conquista. Sua existência foi de grande importância para as travessias que fiz e vivi durante esses anos.

Vale do Jucá

Era um caminho quase sem pegadas
Onde tantas madrugadas folhas serenaram
Era uma estrada, muitas curvas tortas
Quantas passagens e portas ali se ocultaram

Era uma linha, sem começo e fim
E as flores desse jardim, meus avós plantaram
Era uma voz, um vento, um sussurro
Relampo, trovão e murro nos que se lembraram

Uma palavra quase sem sentido
Um tapa no pé do ouvido
Todos escutaram
Um grito mudo perguntando aonde
Nossa lembrança se esconde
Meus avós gritaram

Era uma dança
Quase uma miragem
Cada gesto, uma imagem dos que se encantaram
Um movimento, um traquejo forte
Traçado, risco e recorte
Se descortinaram

Uma semente no meio da poeira
Chã da lavoura primeira
Meus avós dançaram
Uma pancada, um ronco, um estralo
Um trupé e um cavalo
Guerreiros brincaram

Quase uma queda, quase uma descida
Uma seta remetida, as mãos se apertaram
Era uma festa
Chegada e partida, saudações, despedidas
Meus avós choraram

Onde estará aquele passo tonto
E as armas para o confronto, onde se ocultaram?
E o lampejo da luz estupenda que atravessou a fenda
Que tantos enxergaram
Ah se eu pudesse, só por um segundo
Rever os portões do mundo que os avós criaram

Resumo

Esta tese se dedica a analisar o uso genérico do vocábulo *batuque*, usado para designar algumas tradições africanas e afrobrasileiras, bem como aquelas de matrizes africanas encontradas em Portugal. Buscamos discorrer sobre como surgiu a designação *batuque*, considerando o contato dos portugueses com os africanos e seus descendentes na América e na Europa. Para isso, descrevemos algumas tradições – registradas conforme o sentido de *batuque* em cada contexto e as afinidades apresentadas na técnica de produção dos instrumentos e nas performances dos cantos de dançar – que configuram, em grande parte dos casos, a herança linguístico-cultural bantu. Para exemplificar, abordamos o *Batuku*, de Cabo Verde e Portugal; o *Batuque*, do Rio Grande do Sul; o *Batuque*, do Amapá; o *Batuque de umbigada*, de São Paulo; e, finalmente, o *Batuque* de Minas Gerais, com as representações ocorrentes em São Romão, na região gorutubana, e na comunidade dos Arturos, em Contagem. No universo diversificado das expressões do canto de dançar afrobrasileiro, focamos especificamente o Candombe mineiro e sua grande variedade de *ngomas*. Apresentaremos alguns grupos dessa tradição, principalmente no que diz respeito à estética do conjunto de tambores, trazendo, assim, algumas expressões de Moçambique. Nessa perspectiva, refletimos sobre a arte de performar os cantos de dançar, e também as narrativas fundacionais da tradição do Candombe, analisando os aspectos poéticos e as variações existentes entre os cantos de dançar transmitidos oralmente, durante os rituais praticados nos Festejos do Rosário, e o repertório registrado nos manuscritos do Capitão David. As entrevistas e o convívio com o Capitão David, do Candombe da Lapinha, em Lagoa Santa-MG, levaram à descoberta – e à edição em livro – dos manuscritos em que registrou cantos e narrações da tradição do Candombe, cuja importância constitui a motivação essencial que levou à construção deste trabalho. Esses manuscritos são analisados como uma forma encontrada pelo Capitão para registrar a memória da tradição, principalmente dos saberes transmitidos pelos antepassados que integram a cultura da voz dentro da comunidade. Por fim, para ilustrar, apresentamos a descrição de dois rituais, do Candombe do Capitão David, ligados à Festa do Rosário: um ritual de abertura e outro de encerramento das atividades deste grupo, cujo enfoque incide sobre as práticas performáticas de transmissão dos cantos de dançar e formas de tocar os *tambus* da tradição para as crianças iniciantes.

Palavras-chave: Batuques. Candombes. Performances. Tradições afrobrasileiras. Negros.

Abstract

This thesis is dedicated to analyze the generic use of the word *batuque*, used to designate some African and Afro-Brazilian traditions, as well as those of African matrices found in Portugal. We sought to discuss how the *Batuque* designation arose, considering the contact of the Portuguese with the Africans and their descendants in America and Europe. In order to do so, we describe some traditions - recorded according to the meaning of *batuque* in each context and the affinities presented in the technique of producing the instruments and in the performances of the dancing chants - that configure, to a large extent, the *Bantu* linguistic and cultural heritage. To exemplify, we approach *Batuku*, from Cape Verde and Portugal; *Batuque*, from Rio Grande do Sul; *Batuque*, from Amapá; *Batuque de umbigada*, from São Paulo; and finally, *Batuque* from Minas Gerais, with representations occurring in São Romão, in the Gorutuban region, and in the community of the Arturos in Contagem. In the diverse universe of expressions of Afro-Brazilian dancing chants, we focused specifically on the Candombe from Minas Gerais and its great variety of *ngomas*. We will present some groups of this tradition, especially regarding the aesthetics of the set of drums, thus bringing some expressions of Mozambique. In this perspective, we reflect on the art of performing the dancing chants, and also the foundational narratives of the Candombe tradition, analyzing the poetic aspects and variations between the songs of dancing chants in the last days during the rituals practiced at *Festejos do Rosário*, and the repertoire registered in the manuscripts of Capitão David. The interviews and the relationship with Capitão David, from Candombe da Lapinha, in Lagoa Santa, Minas Gerais, led to the discovery - and to the book edition - of the manuscripts in which he recorded chants and narrations from the Candombe tradition, and its importance is the essential motivation that led to the construction of this work. These manuscripts are analyzed as a way found by the Capitão to record a memory of the tradition, especially of the knowledge transmitted by ancestors that integrate a culture of the voice within the community. Finally, to illustrate, we present a description of two rituals, from the Candombe of Captain David, linked to the Feast of the Rosary: an opening ritual and a closing ritual of the activities of this group, whose focus is on the performance practices of transmission of the dancing chants and ways to play the tambo from the tradition for beginners children.

Keywords: Batuques. Candombes. Performances. African Brazilian traditions. Black people.

Lista de figuras

Figura 1 – Grupo cultural Amigas do Saber	33
Figura 2 – Candombe da Lapinha	34
Figura 3 – Massemba e Caduque	46
Figura 4 – Dança <i>Cola San Jon</i>	57
Figura 5 – Umbigada	57
Figura 6 – <i>Tchabeta</i>	59
Figura 7 – O <i>djembé</i> e a <i>tchabeta</i>	59
Figura 8 – <i>Cimboa</i>	60
Figura 9 – Cantantes dançantes e a <i>cimboa</i>	60
Figura 10 – A rainha do finason	61
Figura 11 – O rei do finason	61
Figura 12 – Movimento <i>dá ku torno</i>	64
Figura 13 – Dança de batukadera	64
Figura 14 – Roda de batukaderos	65
Figura 15 – Paisagem performática das batukaderas (Cabo Verde).	67
Figura 16 – Mulheres comerciantes	68
Figura 17 – Grupo Finka-pé	69
Figura 18 – Grupo Finka-Pé	70
Figura 19 – Grupo Batukaderas de Boa Nova	70
Figura 20 – Mapa da diáspora africana	72
Figura 21 – Conjunto instrumental do <i>Batuque</i> afro-riograndense.	76
Figura 22 – Agê ou xequerê	76
Figura 23 – Adjá	77
Figura 24 – Batuque de Igarapé do Lago	83
Figura 25 – Dona Zezinha	84
Figura 26 – Procissão da Meia Lua	86
Figura 27 – Dança do Batuque macapaense	87
Figura 28 – Batuque macapaense	88
Figura 29 – Tambor de Crioula	88
Figura 30 – Batuque de São Romão	89
Figura 31 – Batuque de Umbigada	89
Figura 32 – Samba de Cacete	89
Figura 33 – Dama do Batuque de umbigada	91

Figura 34 – Mariinha do Batuque de umbigada	93
Figura 35 – Cantantes dançantes com a mestra Anicide	93
Figura 36 – Posição inicial dos cantantes dançantes	95
Figura 37 – Dança do Batuque de umbigada, Capivari e Piracicaba-SP	95
Figura 38 – Roda de Batuque de umbigada	96
Figura 40 – Seu Edmur	97
Figura 41 – <i>Ngomas</i> do Batuque de umbigada	97
Figura 42 – Tio Mário do Batuque de umbigada	98
Figura 43 – Preparação do tronco	99
Figura 44 – Amolecer a a pele	99
Figura 45 – Pele sobre o tronco	99
Figura 46 – Fixação da pele no tronco	99
Figura 47 – <i>Ngoma</i> pronto – Batuque de umbigada-SP.	99
Figura 48 – <i>Ngoma</i> do Jongo-RJ	100
Figura 49 – Crivador	100
Figura 50 – Batuque de Umbigada	100
Figura 51 – Mestres do Batuque de umbigada	101
Figura 52 – Dona Maria	103
Figura 53 – Batuque de São Romão-MG	105
Figura 54 – Dança no Batuque de São Romão	105
Figura 55 – Mestra do Batuque de São Romão	106
Figura 57 – Batuque de Brejo dos Crioulos	108
Figura 58 – Mestres e caixas	108
Figura 59 – Coreografia dos Batuques gorutubanos	111
Figura 60 – Arthur Camilo Silvério e Carmelinda Maria da Silva	114
Figura 61 – Rainha Tetane	115
Figura 62 – José Bonifácio da Luz	115
Figura 63 – Mestre Antônio Maria da Silva	117
Figura 64 – Mestre Mário Braz	118
Figura 65 – Batuque de roda dos Artuos	120
Figura 66 – Dança do Batuque de roda	120
Figura 67 – Performance dançada em três tradições	121
Figura 68 – Grupo tradicional de Bailundo	127
Figura 69 – Grupo tradicional do Planalo Central de Angola	127
Figura 70 – Caixa de tronco escavado	128
Figura 71 – Candombe numa Sala de Nación	138

Figura 72 – Corpo percussivo do Candombe	139
Figura 73 – Candombe uruguaio na rua	141
Figura 74 – Corpo instrumental do Candombe da Lapinha	145
Figura 75 – Ritual de abertura do Reinado em Lapinha	145
Figura 76 – Candombe de Fidalgo	146
Figura 77 – O Candombeiro segurando o ngoma santa maria	146
Figura 78 – João Nestor exibindo o ngoma santana	147
Figura 79 – Candombe da cidade de Lagoa Santa	147
Figura 80 – Candombe da cidade de Lagoa Santa	148
Figura 81 – Candombe da Comunidade de Quinta do Sumidouro	148
Figura 82 – Cantantes dançantes em performance do Candombe	149
Figura 83 – Candombeiro tocando a puíta	149
Figura 84 – Tambus da Ordem Templária	150
Figura 85 – Candombe da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis	151
Figura 86 – Candombe da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Ibirité	152
Figura 87 – Instrumentos antigos da Irmandade do Jatobá	153
Figura 88 – Candombe do Reinado Treze de Maio	153
Figura 89 – Candombe da Irmandade de Nossa Senhora Os Ciriacos	154
Figura 90 – Candombe dos Arturos	154
Figura 91 – Candombe Mato do Tição.	155
Figura 92 – Candombe de Dona Marcês	155
Figura 93 – Candombe de Baldim	156
Figura 94 – Formas de revestimento do tronco do ngoma	157
Figura 95 – Ngomas do Mel do Planalto	158
Figura 96 – Neya e singanga	160
Figura 97 – Corpo instrumental do Mapiko.	160
Figura 98 – Ngoma do Grupo Protete	162
Figura 99 – Corpo instrumental do Xigubo na Mafalala	163
Figura 100 – Crianças dançando a tradição do Xigubo, na zona da Mafalala	163
Figura 101 – Kumbula, instrumento de fricção	165
Figura 102 – Candombeira Maria tocando o crivo na Lapinha	170
Figura 103 – Dona Divina de Siqueira, matriarca do quilombo Mato do Tição	170
Figura 104 – Roda de Candombe	171
Figura 105 – Performance das cantantes dançantes do grupo Mel do Planalto (Maputo)	171

Figura 106 – Capitão David mostrando seus manuscritos sobre a tradição do Candombe	174
Figura 107 – Edição dos manuscritos sobre a tradição do Candombe	176
Figura 108 – Capitão David aos pés da cruz	177
Figura 109 – A cachaça é colocada aos pés dos <i>ngomas</i>	180
Figura 110 – Rito de benzeção	181
Figura 111 – Os tambus solvem a cachaça	181
Figura 112 – Os candombeiros também bebem a cachaça	182
Figura 113 – Receber Rainha – página dos manuscritos do Capitão David	192
Figura 114 – Ave Maria – página dos manuscritos do Capitão David	192
Figura 115 – Visita de Rei e Rainha – página dos manuscritos do Capitão David	196
Figura 116 – Ritual de abertura do Candombe	199
Figura 117 – Roteiro dos manuscritos	203
Figura 118 – Candombe e seus instrumentos	205
Figura 119 – Candombe da Lapinha	207
Figura 120 – Narração fundacional (Parte 1)	211
Figura 121 – Narração fundacional (Parte 2)	212
Figura 122 – Narração fundacional (Parte 3)	213
Figura 123 – Capitã Pedrina dos Santos	215
Figura 124 – O Candombe e seu poder de cura	219
Figura 125 – Canto para retirar a santa das águas.	221
Figura 126 – Trajeto de Belo Horizonte à Lapinha	227
Figura 127 – Dona Ione, primeira porta bandeira, durante ritual de abertura do Candombe	229
Figura 128 – Saudação	230
Figura 129 – Cortejo do Candombe	230
Figura 130 – Capitão perante o altar	232
Figura 131 – Grupo de Candombe no terreiro da casa dos parentes de Seu Bité	232
Figura 132 – Ritual de convite para o almoço	234
Figura 133 – Ritual de convite para o almoço	234
Figura 134 – Almoço sendo servido debaixo de uma enorme mangueira	235
Figura 135 – Seu João Penacho servindo feijão tropeiro	235
Figura 136 – Capitão David agradecendo pela comida	236
Figura 137 – Dona Ione, porta-bandeira, volteando a mesa com o grupo de Candombe	236

Figura 138 – Eric Augusto tocando guaiá ao lado do candombeiro Penacho	238
Figura 139 – Ritual de abertura	240
Figura 140 – Encerramento do ritual	242
Figura 141 – Seu Piaba, em rito de partida, acena “Adeus, adeus”.	242
Figura 142 – Capitão David durante a reza de encerramento do ritual.	243
Figura 143 – Trajeto de Belo Horizonte a Campinho	244
Figura 144 – O Capitão David pede permissão aos tambus para cantar e dançar	248
Figura 145 – Weliton, aprendendo a pedir permissão	248
Figura 146 – Capitão David ensinando o garoto a cantar, dançar e tocar o guaiá	250
Figura 147 – O candombeiro e benzedor Raimundo Sipriano ensinando a criança a tocar e responder ao solo	251
Figura 148 – Capitão David ensinando como toca o <i>guaiá</i>	253
Figura 149 – Neto do candombeiro João Penacho tocando o <i>crivo</i>	255
Figura 150 – Seu Raimundo tocando o <i>santana</i>	255
Figura 151 – Seu Jovir segurando instrumento durante o cortejo	256
Figura 152 – Criança consertando seu rosário	256
Figura 153 – Congadeiro tocando no corpo instrumental do Candombe	257
Figura 154 – Capitão David reverencia e pede autorização aos tambus <i>sagrados</i>	258
Figura 155 – O menino toca o <i>guaiá</i> e profere seu canto de dançar	258
Figura 156 – Menino tocando o guaiá e proferindo um canto	259
Figura 157 – Saudação aos tambus <i>sagrados</i>	259
Figura 158 – Mulher executando sua performance	265
Figura 159 – O pesquisador e a cantante dançante	265
Figura 160 – Roda de Samba de Cumbuca e Leseira	266
Figura 161 – Candombe Mirim	268

Njó dya zuela

(Casa do canto)

<i>“Eu vô abri meu congo, ê/ Eu vô abri meu congo, a”</i>	27
CANTOS DE DANÇAR: BATUQUES	41
<i>“Bate tambô, bate tambô/ Hoje é dia de alegria”</i>	43
<i>“Kenhá ki kre-nu, kre batuku/ Batuku e nos aima!/ Kaoberdiano Dambara”</i>	55
<i>“Estou em Portugal/ Meus familiares em Cabo Verde”</i>	68
<i>Os batuques que vão/ Os batuques que vêm</i>	71
<i>“Légba kayo kayo/ Légba siré Ògún”</i>	71
<i>“Mão de couro é o toque do batuque”</i>	78
<i>“Batuque de agora/ Num atinge mais ninguém”</i>	90
<i>Os batuques que vêm/ Os batuques que vão</i>	103
<i>Batuque de Dona Maria/ É em São Romão</i>	103
<i>“Nós qué levá resposta/ Com o barulho do tambô”</i>	106
<i>“O Batuque é bão é de manhã cedo”</i>	113
<i>“O galo já cantou/ A barra do dia vem”</i>	122
CANDOMBES	131
<i>“Ó, bate no chama/ Répica santa maria”</i>	133
<i>“Vamo, candombêro, vamo/ Vamo, todos, viajá”</i>	142
<i>“Ora, vamo rezá/ Ora, vamo rezá”</i>	173
<i>“Foi no tempo do cativero/ nêgo pulava de alegria”</i>	191
<i>“Periquito escreve/ Papagaio lê”</i>	201
<i>“Oh, minha mãe/ Não fique nas águas”</i>	209
<i>“Ó, chora, guaiá/ Quero vê a puita ronca”</i>	227
<i>“Vô abri o meu Candombe/ É nos pés da santa cruz”: abertura do Candombe da Lapinha – 1º de maio de 2012</i>	227
<i>“É hora, é hora/ Candombêro, diga adeus”: encerramento das atividades do Candombe da Lapinha – 27 de outubro de 2013</i>	243
<i>“Venha vê as criancinhas/ Louvando a mamãe do céu”</i>	249
<i>“Peixinho novo/ Aprendendo a nadá”</i>	253
<i>“Zambi me trouxe/ Zambi vai me levá”</i>	261
<i>Referências</i>	271

Apêndice A: Roteiros Cd-exemplos

299

Apêndice B: Cd-Exemplos: Candombes

Anexo A: Cd-exemplos: Cantos de dançar: Batuques

“Eu vô abri meu congo, ê/ Eu vô abri meu congo, a”

Grande parte das tradições de cantos de dançar encontradas no Brasil resulta de matrizes africanas que tiveram que ser ressignificadas. Aqui a expressão “cantos de dançar” se refere às culturas que se manifestam em canto e dança ao mesmo tempo, sem deixar de considerar os aspectos gestuais, os movimentos, os instrumentos musicais, os ritmos, as melodias, os figurinos, o tempo, o espaço, as cores, assim como a própria voz e suas inflexões, sendo, portanto, linguagens que se completam.

Durante os encontros do grupo de tradução de obras que tratam de culturas de tradição oral, em 2011, na Faculdade de Letras da UFMG, sob a coordenação da Profa. Sônia Queiroz, foi encontrada a expressão *don dônkili* no artigo “Le chant de Kúrubi à Kong”, de Jean Derive. Segundo o autor francês, este seria um gênero poético dos povos de Kong, que une necessariamente o canto e a dança. Procurando uma tradução cujo significado se aproximasse mais do campo semântico da expressão dos diúla de Kong – sociedade localizada no nordeste da Costa do Marfim –, o grupo resolveu adotar a expressão “cantos de dançar”. Uma vez “que entre os diúla todos os tipos de cantos são acompanhados de dança”,¹ consideramos que, no caso das tradições de matriz africana descritas neste trabalho, as práticas são realizadas de forma semelhante.

Diversos estudos realizados nos últimos anos têm revelado que a maioria das expressões afrobrasileiras² tem origem nos povos da grande família linguística e cultural bantu, constituída por quinhentas línguas muito semelhantes e faladas hoje em vinte e um países.³ Em solo brasileiro muitos africanos protagonizaram várias e complexas formações, sucessivamente ressignificadas ao longo do tempo: formas diversas de culto aos antepassados, filosofias distintas das do sistema europeu dominante, com valores, costumes, crenças e tradições que constituíram a base das culturas afrobrasileiras. É importante ressaltar que as convergências e trocas culturais – porque realizadas entre diferentes agrupamentos e referências etnolinguísticas ao longo de nossa história – estão marcadas por conflitos e negociações, muitas delas manifestadas também a partir de diferentes tentativas de diálogo, nem sempre amistosas.

Alguns pesquisadores apontam que a oralidade é traço fundamental das culturas africanas. O pesquisador francês Jean Derive, por exemplo, em artigos resultantes de sua pesquisa de

¹ DERIVE. A canção em uma sociedade de tradição oral da Costa do Marfim (os diúla de Kong), p. 73.

² Utilizamos a forma *afrobrasileiro*, sem hífen, seguindo orientação da pesquisadora Yeda Pessoa de Castro, com a qual estamos de acordo. O termo refere-se a uma cultura (ou um forte segmento da cultura brasileira) e não a uma articulação entre duas culturas – uma africana, outra brasileira (que não existe sem seu elemento africano).

³ CASTRO. Influência das línguas africanas no idioma brasileiro, [s.p.].

campo realizada na região nordeste da Costa do Marfim com os povos de Kong, enfatiza a função e importância da oralidade no percurso da existência das expressões culturais:

[...] na África a oralidade é, para além de uma prática, um fundamento essencial da cultura que determina todo um sistema antropológico. Assim percebida, a oralidade não é somente o fato de expressar oralmente, é uma escolha cultural para assegurar a perenidade do patrimônio verbal de certas sociedades das quais, sabe-se, ele é um fator essencial de consciência identitária. Como tal, a oralidade se opõe à “literatura” que, quando se observa o conjunto das civilizações, aparece como a outra grande alternativa para a mesma coisa.⁴

A forma de transmissão da *poiesis* afrobrasileira – que compreende as narrações mitopoéticas, os poemas, contos, cantos e/ou cantos de dançar, entre outras expressões de matriz africana – apresenta como distinção o fato de ser oral. A perpetuação do legado de culturas de matriz africana em várias partes do Brasil é garantida pela oralidade, que é também um fator de demarcação identitária dos grupos que carregam esse legado.

Nessa perspectiva, não deixamos de considerar que a performance não está separada do que foi apontado por Derive, uma vez que o que concebemos como performance nas tradições de cantos de dançar “envolve uma totalidade de energias que constituem a obra viva. É assim a performance que faz de uma comunicação oral um objeto poético, conferindo-lhe a identidade social, em razão daquilo que se percebe e declara como tal”.⁵ E considerando o universo das tradições de matrizes africanas no Brasil, um operador conceitual se tornou basilar em nossas reflexões sobre as performances ritualísticas: *oralitura*. Cunhado por Leda Martins,

O significado de oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, minemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos volejos do corpo. Numa das línguas banto do Congo, o mesmo verbo, *tanga*, designa os atos de escrever e de dançar, de cuja raiz deriva-se, ainda, o substantivo, *ntangu*, uma das designações do tempo, uma correlação, insinuando que a memória dos saberes inscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada no papel, quando no corpo em performance.⁶

Assim, ao longo da trajetória de inserção dos povos africanos no cenário brasileiro, a arte de performar narrações e cantos garantiu, assim como é prática em grande parte do continente africano, a manutenção de saberes, filosofias, valores, crenças e símbolos inscritos nas memórias

⁴ DERIVE. *Literalização da oralidade, oralização da literatura nas culturas africanas*, p. 7.

⁵ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 85.

⁶ MARTINS. *Performance do tempo e da memória*, p. 81.

corporais. Todavia – sem querer estabelecer um quadro paradoxal dos meios existentes para transmissão e continuidade dos conhecimentos, isto é, entre a oralidade e a escrita –, considerando os sentidos que o verbo *tanga* carrega, como os atos de dançar e escrever, podemos encontrar alguns poetas, contadores de histórias, mestres e cantadores que também se apropriam da escrita como um modo de garantir outra forma de registro de seus ensinamentos e arte. A escrita vem sendo utilizada no cerne das culturas de tradição oral pelos mestres e poetas como nota dispositiva da memória para acionar o repertório e os temas de cantos e narrações durante suas performances.

É notório que a sacralização da escrita na cultura ocidental advém da importância que este registro ganha em diversas sociedades, principalmente depois da criação da imprensa. Não é de se surpreender que muitas tradições culturais e poetas afrobrasileiros somente tenham passado a ser (re)conhecidos e investigados por pesquisadores depois que suas expressões e linguagens foram registradas na bidimensionalidade da escrita. Nesse sentido, algumas obras são referências de registro de tradições culturais de comunidades negras e de poetas cantadores: *Os Cocos*, obra de Mário de Andrade organizada por Oneyda Alvarenga; *Afrografias da memória: o reinado do Rosário do Jatobá*, de Leda Martins; *Os Cocos: alegria e devoção*, organizada por Marcos Ayala e Maria Ignez Ayala; *Os tambores estão frios: herança cultural e sincretismo religioso no ritual de Candombe*, de Edimilson de Almeida Pereira; *Os Arturos – negras raízes mineiras*, de Núbia Pereira de M. Gomes e Edimilson de Almeida Pereira; *Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*, obra com registro de cantos feito pela etnomusicóloga Glaura Lucas; *Pé preto no barro branco: a língua dos negros da Tabatinga*, de Sônia Queiroz; *Balanceia meu batalhão: universo poético-musical dos congadeiros de Atibaia*, de Élsie Monteiro da Costa; *Meus versos, minha história*, de Expedito José da Silva; *Barca Santa Maria: versos e memória da brincadeira Nau Catarineta*, de José de Carvalho Ramos, mais conhecido como mestre Deda. Sobre essa última obra, ressaltamos que é produto da experiência compartilhada entre o mestre e uma equipe de pesquisadores que transformou as palavras cantadas do mestre em letras impressas. Por fim, temos a *Nau Catarineta de Cabedelo: 1910/1952*, edição fac-símile dos manuscritos de cantos registrados por Hermes Nascimento.

Nossa investigação inseriu-se no âmbito dos estudos da performance de comunidades tradicionais. Ainda de acordo com Paul Zumthor:

Performance implica competência. Além de um saber-fazer e de um saber dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe

impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que somos tempo e lugar: a voz o proclama, emanação do ser.⁷

É no universo da performance como ato ritualístico que transmite e institui saberes, conforme define Richard Schechner:

Performance pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo. Rituais são uma forma de as pessoas lembrarem. Rituais são memórias em ação, codificadas em ações. Rituais também ajudam pessoas (e animais) a lidar com transições difíceis, relações ambivalentes, hierárquicas e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida.⁸

E nessa mesma perspectiva, ao considerarmos as performances como espaços fecundos que recriam e restituem memórias por meio do corpo, e os ritos como partes de um todo que configuram o ritual, compartilhamos a hipótese de Leda Martins acerca do corpo como lugar de memória e inscrição dos saberes nos rituais do Congado:

A performance ritual é, pois, um ato de inscrição, uma grafia. Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance. Como tal esse corpo/*corpus* não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa o ato reencenado. Daí a importância de ressaltarmos nessas tradições performáticas sua natureza meta-constitutiva, nas quais o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente.⁹

Isso porque entendemos que ela – a performance – pode fornecer dados em que transparecem elementos significativos relacionados aos procedimentos poéticos, à história, à religiosidade, aos instrumentos musicais, à própria música, ao sistema de vida e de trabalho, enfim, às expressões culturais e à visão de mundo desses grupos, ou seja, suas filosofias. Dessa maneira, aprofundamos a pesquisa iniciada no mestrado, a partir da coleta dos cantos, também conhecidos como *pontos*, do Candombe mineiro. Analisamos cantos de dançar e narrações mitopoéticas de fundação da tradição do Candombe e os manuscritos feitos por um candombeiro.

Apresentando de forma resumida aquilo em que consiste o Candombe, tradição afrocatólica, Edimilson Pereira define-o como

[...] um ritual de canto e dança originalmente religiosos, que ocorre em Minas Gerais e se completa com a presença de instrumentos sagrados (três tambores; uma puíta – espécie de cuíca; e um guaiá – chocalho de cipó trançado sobre cabaça, contendo lágrimas de Nossa Senhora ou sementes similares). Os cantos

⁷ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 166.

⁸ SCHECHNER. *Ritual*, p. 49-50.

⁹ MARTINS. *Performance do tempo e da memória*, p. 80-81.

são enigmáticos, construídos segundo uma linguagem simbólica que remete aos mistérios sagrados, além de fazer uma crônica dos acontecimentos em determinados grupos.

A dança consiste em movimentos da pessoa que está conduzindo o canto naquele instante. Não há formação especial dos acompanhantes para indicar uma coreografia coletiva. Vez por outra, dois dançantes contracenam diante dos tambores. Os gestos se tornam circunstanciais dependendo da criatividade do dançante e das evocações do canto, cujas palavras o corpo reduplica ou não. Pode-se dizer mesmo que o candombeiro dança para os tambores, movendo-se em direção a eles, ora aproximando-se, ora recuando; o corpo se contorce em direção ao chão e se eleva, alternadamente – essa é a linha motriz, geral, da dança no Candombe. O ritual é, nesse sentido, uma dança comandada pelos tambores e a eles dirigida.¹⁰

O estudo do Candombe faz-se necessário pelo fato de ainda serem ignorados os poetas, cantadores e as tradições afrobrasileiras, de acordo com as constatações feitas por Marcos Ayala e Maria Ignez Ayala. Esses dois pesquisadores argumentam, fundamentando a marginalização a que nos referimos, que é de grande importância o registro dos Cocos, por exemplo, já que estes enfrentam um processo de invisibilidade, ou recusa em se ver ou ouvir.¹¹ Essa ocultação das tradições e expressões culturais dos negros foi durante muito tempo praticada como forma de evanescer a representatividade das populações de matriz africana na fundação da sociedade brasileira. Sob esse viés, Sônia Queiroz ratifica:

Exemplo claro da pouca importância atribuída ao negro brasileiro é a absoluta escassez de trabalhos sobre ele até os fins do século XIX, fato observado por quase todos os estudiosos do assunto, sobretudo nos trabalhos que tratam especificamente da história dos estudos africanistas no Brasil.

Somente a partir do final do século XIX, portanto, é que começam a surgir pesquisas sobre o regime jurídico da escravidão, o tráfico negreiro, a procedência étnica, os grupos linguísticos, os costumes e as religiões dos africanos trazidos para o Brasil.¹²

Como já dito anteriormente, as condições e a realidade opressora e repressiva dos africanos escravizados no Brasil forçaram-nos a conceber formas nem sempre amistosas de criação e reelaboração filosóficas de suas crenças e culturas, que sofreram fortes modificações. Uma parte deste legado desapareceu, mas outra sobreviveu, mesmo com tanta adversidade, matizando por meio de línguas, signos, símbolos e valores culturais, as linguagens, as expressões artísticas e as tradições culturais no nosso país. No caso das tradições de cultura oral, os cantos de dançar e as narrações são meios de agrupamento desses saberes inscritos pelas/nas memórias dos povos africanos e de seus descendentes no Brasil. Por meio do papel, o texto grafado pelas mãos

¹⁰ PEREIRA. *Os tambores estão frios*, p. 16-17.

¹¹ Cf. AYALA; AYALA. *Os Cocos*.

¹² QUEIROZ. *Pé preto no barro branco*, p. 18.

dos capitães¹³ e mestres cantadores consegue transcriar gestos, rituais, crenças e histórias dos seus antepassados e dos dias atuais.

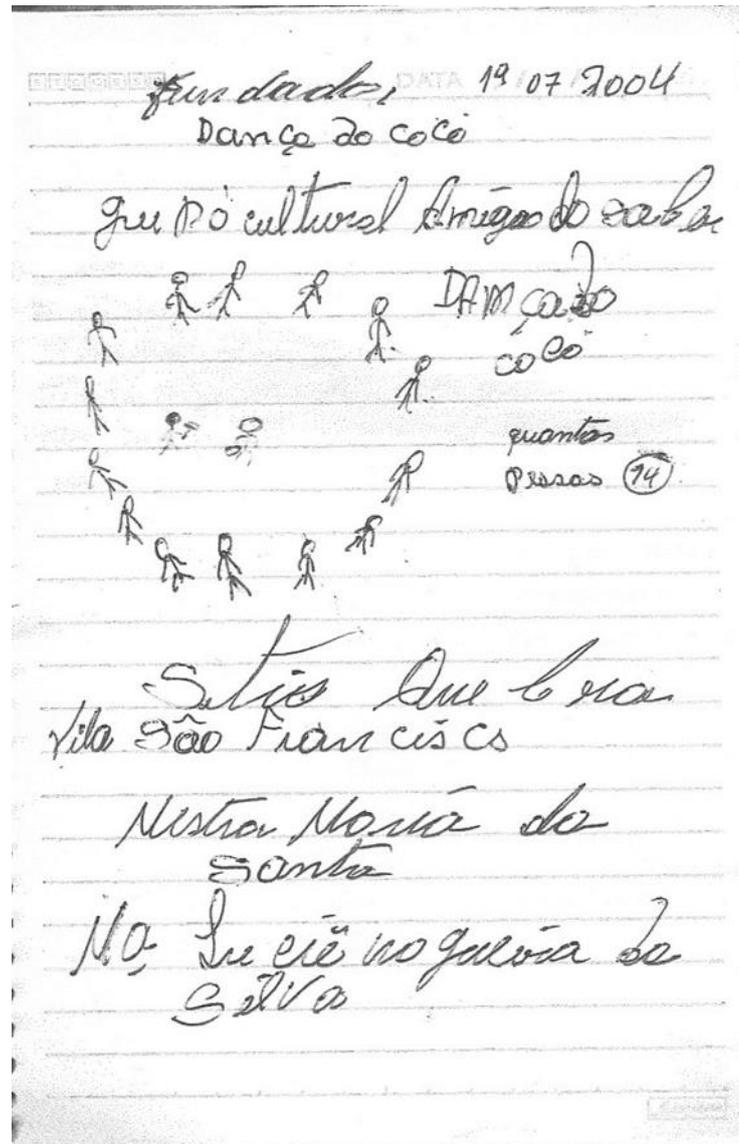
A investigação do processo que envolveu a performance dos cantos e narrações e os registros escritos de culturas orais feitos pelos capitães e mestres de cantos de dançar surgiu a partir das nossas vivências em campo com as tradições dos Cocos dançados e do Candombe. No caso específico da tradição do Candombe mineiro, as experiências acompanhando vários grupos começaram em 2011, já a cultura do Coco dançado é algo inerente a minha formação enquanto cariense do Ceará.

Durante esse período, os dirigentes dos grupos apresentaram-nos manuscritos, desenhos da organização do grupo no ato da performance, reflexões sobre a tradição, narrações, cantos e versos, configurando outra forma de domínio cultural e de salvaguarda do patrimônio das duas culturas para a comunidade e para os demais.

O Capitão David, do Candombe da Lapinha (Lagoa Santa-MG), e a mestra Maria do Coco, do grupo mais conhecido como Amigas do Saber, localizado no Sítio Quebra (Crato-CE), têm a prática de anotar cantos que já fazem parte da tradição, além das novas composições. Registram também narrações sobre a formação do grupo e o histórico da comunidade. As figuras 1 e 2 evidenciam como os dirigentes dos grupos de Coco dançado e de Candombe utilizam a escrita para fins de registro.

¹³ Nesse trabalho o uso do termo *capitão* tem o sentido empregado pelos membros do Reinado, em Minas Gerais, ou seja, a pessoa responsável pela ordem, funcionamento e condução das guardas e festas do Rosário.

Figura 1 – Grupo cultural Amigas do Saber



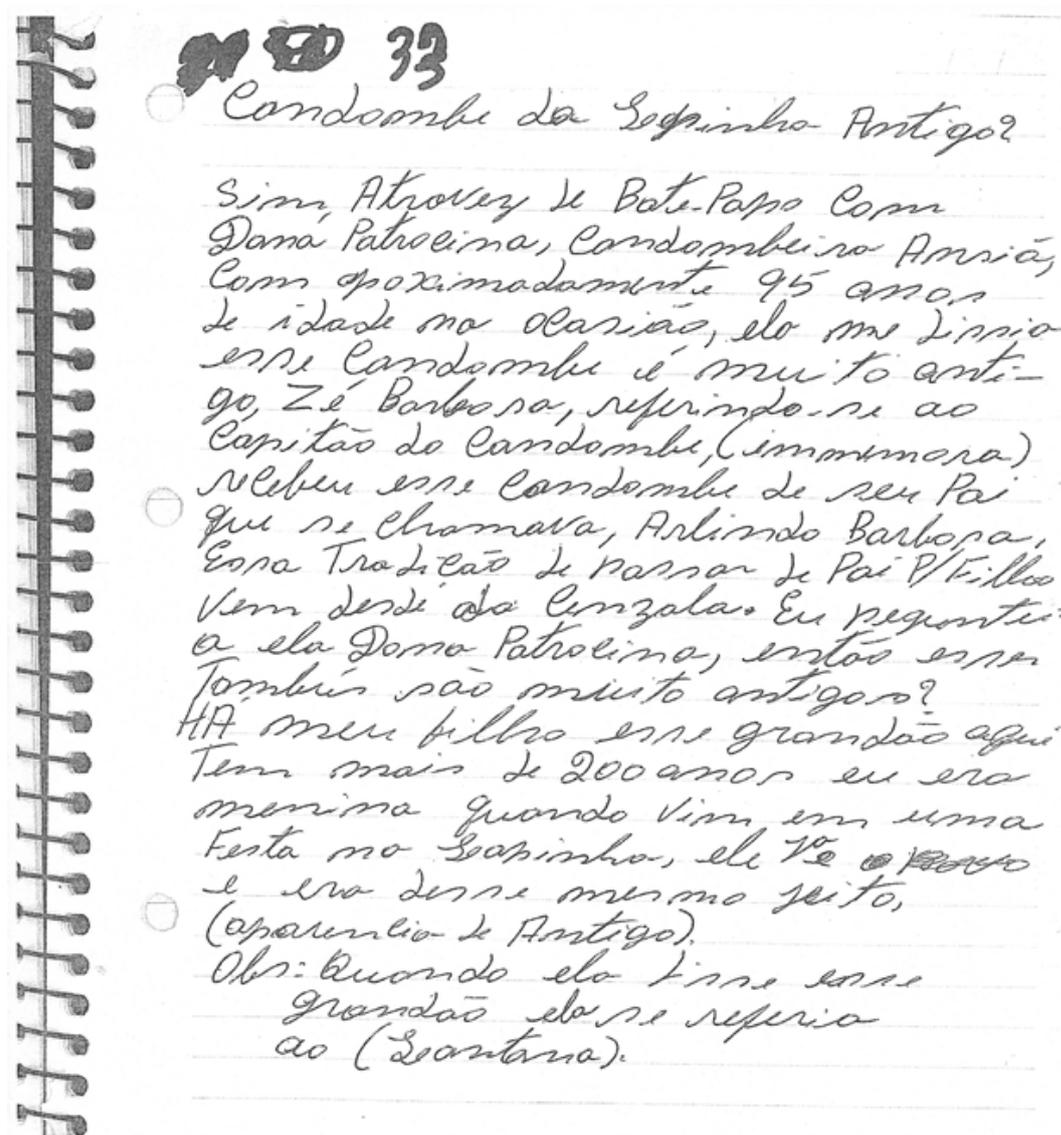
Legenda: Desenho do grupo de Coco, feito pela mestra Maria Lucie Nogueira da Silva, mais conhecida como Maria do Coco ou Maria da Santa, Crato-CE.
Fonte: Acervo pessoal.

Na Figura 1, a mestra de Coco faz uma apresentação do grupo e da quantidade de componentes existentes na tradição, evidenciando como devem se organizar espacialmente durante o ato do canto de dançar: no meio, temos um instrumentista e a mestra que profere o solo; formando a roda, estão as cantantes dançantes que respondem aos versos da mestra, ou seja, o coro. A mestra registra a data de fundação, o nome da comunidade e depois assina. Assim, ela procura garantir um registro oficial sacralizado na palavra escrita, mesmo sabendo o valor e a importância que a palavra falada tem para a tradição e na comunidade onde ela vive.

O registro da Figura 2 faz parte do bloco de narrações que o Capitão de Candombe fez sobre a tradição na comunidade da Lapinha, Distrito de Lagoa Santa, localizado na região

metropolitana de Belo Horizonte. O Capitão David¹⁴ fez uma pesquisa com Dona Patrocina, candombeira de 95 anos, para obter informações raras sobre a origem da tradição e o tempo de existência dos instrumentos pertencentes a ela.

Figura 2 – Candombe da Lapinha



33
Candombe da Lapinha Antigo?
Sim, Através de Bate-Papo com
Dona Patrocina, Candombeira Amriã,
com aproximadamente 95 anos
de idade na ocasião, ele me disse
esse Candombe é muito anti-
go, Zé Barbosa, referindo-se ao
Capitão do Candombe, (immemora)
recebeu esse Candombe de seu Pai
que se chamava, Arlindo Barbosa,
Essa Tradição de passar de Pai & Filhos
vem desde da Cuzala. Eu perguntei
a ela Dona Patrocina, estão esses
Tambús são muito antigos?
HA meu filho esse grandão aqui
Tem mais de 200 anos eu era
menina quando vim em uma
Festa na Lapinha, ele ~~foi o pai~~
e era desse mesmo jeito,
(aparência de Antigo).
Obs: Quando ela disse esse
grandão ele se referia
ao (Santana).

Legenda: Página dos manuscritos do Capitão David sobre a tradição do Candombe, Lapinha-MG.
Fonte: Acervo pessoal.

¹⁴ A Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura (SCDC/MinC) abriu o edital do Prêmio Culturas Populares – Edição 100 anos de Mazzaropi, cuja edição primeira foi em 2007, com o propósito de “reconhecer a atuação exemplar de Mestres e de Grupos e Comunidades praticantes de expressões das culturas populares brasileiras, identificando e fortalecendo suas ações, bem como dando visibilidade às atividades culturais protagonizadas por este segmento da cultura brasileira”. Na ocasião, organizamos e enviamos um dossiê com a dissertação *Na batida do corpo, na pisada do cantá: inscrições poéticas no Coco de roda cearense e no Candombe mineiro*, imagens, filmagens e artigos publicados a partir dessa dissertação, além de publicações em jornais sobre o Candombe da Lapinha. Ao todo, foram selecionados nacionalmente cem grupos para receber a premiação e, dentre eles, o Capitão David, representante do Candombe da Lapinha, foi premiado com R\$ 10.000,00 (dez mil reais) com a proposta intitulada *Memória e tradição afrobrasileira em Lagoa Santa*.

A seguir, a transcrição do manuscrito do Capitão mantendo sua grafia:

Candombe da Lapinha Antigo?

Sim, através de bate-papo com Dona Patrocina, candombeira anciã, com aproximadamente 95 anos de idade na ocasião, ela me dizia esse candombe é muito antigo, Zé Barbosa, referindo-se ao capitão do candombe (immemora) recebeu esse candombe de seu pai que se chamava, Arlindo Barbosa, essa tradição de passar de pai p/ filho vem desde a cenzala. Eu perguntei a ela Dona Patrocina, então esses também são muito antigos? Há meu filho esse grandão aqui tem mais de 200 anos eu era menina quando vim em uma festa na Lapinha, ele já era desse mesmo jeito, (aparência de antigo).

Obs: Quando ela disse esse grandão ela se referia ao (santana).

Os dois casos expostos acima retratam como a escrita vem também sendo utilizada como meio de preservação de informações importantes para os grupos. Mas, por se tratar de tradições notadamente orais, o texto escrito acaba se tornando uma forma híbrida, pois nele estão presentes artifícios linguísticos, procedimentos discursivos da poética oral e elementos performativos dos cantos de dançar, que dão uma coloração vocalizada ao registro grafado no papel.

Nesse sentido, nossa pesquisa investigou uma manifestação afrobrasileira, o Candombe, apresentada por meio das expressões performáticas de cantos de dançar e narrações em processo de registro escrito com marcas da oralidade. É importante destacar que a constituição dessa tradição oral apresenta canto responsorial, dança circular e cantos de dançar, aspectos essenciais para a compreensão da poética performada pelos corpos cantantes dançantes. Essa constatação nos impeliu a considerar, em nossas análises das performances do Candombe, quem canta, quem assiste, o contexto, o gesto, a voz, o corpo topograficamente delineado pelas marcas da memória dessa tradição, em vez de considerar somente a linguagem verbal. Em outras palavras, “expressão e fala juntas, no bojo de uma situação transitória e única”.¹⁵

A nossa pesquisa analisou a relação poética entre as performances de cantos de dançar, assim como das narrações de fundação da tradição do Candombe, e a performance de seu registro escrito feito pelo Capitão candombeiro, a partir de material fílmico gravado com os sujeitos da tradição e dos manuscritos colhidos. Ao material colhido durante a pesquisa iniciada no mestrado, acrescentamos informações concedidas por cantantes dançantes sobre a tradição do Candombe mineiro em várias comunidades, além de integrar a esse trabalho a edição dos manuscritos do Capitão David.

E dando continuidade ao método encontrado durante a pesquisa de mestrado, para conhecer várias tradições descritas nesse trabalho utilizamos mídias digitais como *Youtube*, *Vimeo*, *Tsikaya* e *Facebook* para ter acesso às tradições afrobrasileiras distantes da realidade que

¹⁵ ZUMTHOR. *A letra e a voz*, p. 219.

vivenciamos, além de conseguir contatar componentes de algumas das culturas investigadas. Vale ressaltar que nessa pesquisa, além do Youtube, o Facebook ganhou uma grande importância, pois ele foi uma ferramenta que estabeleceu “amizades virtuais” entre nós pesquisadores e sujeitos de outras expressões, dispondo também de imagens dos cantantes dançantes e dos instrumentos das culturas estudadas. No caso do Tsikaya, nos surpreendemos com a possibilidade de ver e ouvir cantos de dançar de etnias africanas de vários países africanos, com depoimentos e imagens dos sujeitos mais velhos de culturas ancestrais, assim como a apreciação de experimentações e recriações de artistas e grupos musicais que se fundamentam nas culturas tradicionais para fazer sua arte.

Depois de reunido, esse material foi analisado no que diz respeito a sua poética e aos fatores sócio-históricos grafados nos cantos e nas narrações encontrados tanto nos manuscritos como nas performances durante os rituais das tradições. Além disso, comparamos como o aporte verbal da tradição trafega entre a oralidade e o texto escrito, evidenciando nesse último idiosincrasias da gênese oral.

Para identificação e análise dos registros orais e escritos sobre um mesmo assunto, os áudios dos cantos e das narrações foram transcritos, além das filmagens e entrevistas concedidas por capitães e candombeiros. Assim, realizamos as seguintes ações: comparação das formas de registro (oral e escrita) de cantos e mitos que narram a origem da tradição, evidenciando suas variabilidades; reflexão sobre as relações performáticas entre letra e voz no processo de registro oral e escrito dos cantos e narrações, bem como sobre as passagens das narrações que tematizam a ameaça de desaparecimento da tradição do Candombe e os mecanismos de resignificação utilizados para garantir a sobrevivência dessa expressão; verificação de como se processa o dispositivo performático em que versos de um canto escrito em papel acionam na memória a emissão do canto de dançar; além de outros procedimentos que apareceram ao longo do desenvolvimento da pesquisa.

É importante destacar que a necessidade de observar as formas de inscrição do conhecimento, da sabedoria, dos rituais, dos cantos, dos símbolos e do histórico da tradição do Candombe, utilizadas por um Capitão, surgiu durante a pesquisa iniciada no mestrado. A preocupação em transcriar a memória grafada no corpo, nos gestos, nos atos e nas formas de cantar e de dançar também foi percebida em outras regiões do país, funcionando como modelo para o trabalho que pretendemos fazer. São referências de coleta de cantos e de registros escritos os trabalhos de Mário de Andrade, Antônio Candido, Maria Ignez Novais Ayala, Marcos Ayala, Aires da Mata Machado Filho, Edimilson de Almeida Pereira, Núbia Gomes, Glaura Lucas e Jean Derive. *A Nau Catarineta de Cabedelo – 1910/1952*, de Hermes Nascimento, é um dos exemplos de

como também uma edição fac-símiles de manuscritos pode transmitir, por seus escritos, os cantos de uma tradição culturalmente oral e dançada.

Realizamos ainda, no transcorrer da pesquisa, a catalogação, transcrição e organização de narrações e de cantos da tradição do Candombe, compondo uma antologia desta cultura. Parte dessa catalogação fez parte do corpo das reflexões da tese e outra acompanha o livro editado do Capitão David.

No desenvolvimento das reflexões utilizamos obras de teoria literária, sobre poesia oral e performance ao lado de aporte teórico que trata das tradições afrobrasileiras, das culturas orais e das publicações de narrações orais. A abordagem do *corpus* se realizou em torno do canto de dançar e das narrações orais, ambos em suas versões proferidas e grafadas no papel, enquanto manifestações artísticas e culturais de povos.

O Candombe e outras tradições de matrizes negro-africanas foram vistas como fontes de saber, considerando-se o universo da oralidade, em que se fundamentam, como uma forma escolhida de transmissão e manutenção de conhecimentos, incidindo na afirmação já feita por Leda Martins, quando ratifica “que não existem culturas ágrafas”.¹⁶ A pesquisadora corrobora sua assertiva com o que Pierre Nora explicita sobre os espaços, oficialmente estabelecidos, para recuperação de conhecimentos em diferentes sociedades. Ao parafrasear Nora, Martins nos elucida que

Nem todas as sociedades confinam seus saberes apenas em livros, arquivos, museus e bibliotecas (*lieux de mémoire*), mas resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios em outros ambientes de memória (*miliieux de mémoire*), suas práticas performáticas.¹⁷

Seguindo essa linha de raciocínio, um operador conceitual é cunhado por Martins com base nos meios escolhidos por civilizações afro-negras milenares e comunidades constituídas por matrizes africanas: o termo *oralitura* converge para si todos os aportes tecidos na performance oral, inscrevendo no e pelo corpo formas singulares de expressão de visão de mundo, de significação do real, de relação com os antepassados e de organização social. O trabalho aqui desenvolvido procurou ressaltar o valor da poética de tradições orais, na maioria das vezes colocada à margem da cultura da letra, como observa Luís da Câmara Cascudo:

A literatura oral é como se não existisse. Ao lado daquele mundo de clássicos, românticos, naturalistas, independentes, digladiando-se, discutindo, cientes da atenção fixa do auditório, outra literatura, sem nome em sua Antigüidade, viva e sonora, alimentada pelas fontes perpétuas da imaginação, colaboradora da criação primitiva, com seus gêneros, espécies, finalidades, vibração e

¹⁶ MARTINS. Performances do tempo espiralar, p. 88.

¹⁷ MARTINS. *Afrografias da memória*, p. 88.

movimento, continua, rumorosa e eterna, ignorada e teimosa, como rio na solidão e cachoeira no meio do mato.¹⁸

O nosso trabalho está estruturado em nove partes. A primeira contextualiza a pesquisa e explica a metodologia adotada para a realização do trabalho. A segunda aborda o uso genérico do vocábulo *batuque* para se referir as tradições africanas, afrobrasileiras, bem como àquelas de matrizes africanas encontradas na Europa, discorrendo como possivelmente tudo isso começou, ao considerar o contato dos portugueses com os africanos e seus descendentes. Ainda nesse capítulo, inicia-se a descrição de algumas tradições – registradas a partir da designação de *batuque* e das afinidades apresentadas na técnica de produção dos instrumentos, bem como das presentes nas performances dos cantos de dançar –, que configuram, em grande parte dos casos, a descendência da tradição linguístico-cultural bantu. Assim, o *Batuku* de Cabo Verde e de Portugal são os primeiros casos abordados.

Na terceira parte é feita a exposição do Batuque encontrado no Rio Grande do Sul, e que noutros estados do Brasil é uma religião afrobrasileira mais conhecida por *Candomblé*. Em seguida vem o Batuque cantado e dançado no estado do Amapá, onde a nossa investigação incidiu sobre a prática dessa tradição na comunidade quilombola de Cria-ú e em Igarapé do Lago. No final dessa parte encontra-se a descrição do *Batuque de umbigada* (ou *Samba de umbigada* e *Batuque paulista*) localizado no estado de São Paulo.

Por fim, no quarto capítulo, dando prosseguimento ao mapeamento de algumas expressões de matrizes africanas que são denominadas de *batuque*, apresentamos tradições encontradas no estado de Minas Gerais; esta parte está subdividida em três: a primeira enfoca o Batuque situado no norte de Minas, como é caso do Batuque de Dona Maria, no município de São Romão; em seguida tem-se o Batuque praticado na região Gorutubana; e, finalmente, é a vez de expor como o Batuque se expressa na comunidade quilombola dos Arturos, estabelecida no município de Contagem, região metropolitana de Belo Horizonte.

O mote do quinto capítulo é a cultura do Candombe em Minas Gerais, mostrando alguns grupos dessa tradição, principalmente no que diz respeito à estética do conjunto de tambores. Ao evidenciar a variedade de *ngomas*¹⁹ do Candombe mineiro, essa parte ainda aborda brevemente o Candombe que existe no Uruguai e na Argentina e traz algumas expressões culturais de Moçambique cuja base é o *ngoma*.

Na sexta parte, o tema abordado é a arte de performar os cantos de dançar e também as narrações fundacionais da tradição do Candombe. Aqui são analisados os aspectos poéticos e as

¹⁸ CASCUDO. *Literatura oral no Brasil*, p. 27.

¹⁹ Termo da língua kimbundo, significa tambor. É utilizado nas tradições afrobrasileiras de matizes bantu para se referir aos tambores e aos grupos de cantantes dançantes.

variações existentes entre os cantos de dançar transmitidos oralmente, durante os rituais praticados nas Festas do Rosário, e o repertório registrado nos manuscritos do Capitão David.

Nesse outro capítulo temos uma continuidade da discussão iniciada no capítulo anterior. As reflexões sobre a necessidade de registrar em papel os cantos e as narrações sobre o Candombe são o motivo do sétimo capítulo. Nele é analisado o uso do registro escrito como dispositivo que preserva a memória da tradição, inclusive dos saberes transmitidos pelos antepassados que integram a cultura da voz dentro da comunidade.

O oitavo capítulo é composto pela descrição de dois rituais do Candombe do Capitão David ligados à Festa do Rosário: um ritual de abertura e outro de encerramento das atividades deste grupo. No caso específico do encerramento, o enfoque incide sobre as práticas performáticas de transmissão dos cantos de dançar e formas de tocar os *tambus sagrados* da tradição, para as crianças iniciantes na tradição.

No último capítulo “pedimos licença” para ir embora, mas encaminhados pela certeza do porvir que se constitui no agora entrelaçado pela voz, pelo toque, pelo canto e pela dança do que já foi. Nessa parte recorreremos aos ensinamentos de alguns mestres da tradição do Reinado para pedir passagem e continuar *saravando os ngomas*.

Para a apresentação dos capítulos, adotamos o mesmo procedimento realizado no mestrado. Assim, pegamos versos de cantos (ou pontos) que *puxam* o tema a ser discutido em cada parte do trabalho, como os versos “Eu vô abri meu congo, ê/ Eu vô abri meu congo, a”, que foram retirados de um ponto de Jongu cantado na comunidade da Serrinha-RJ e Tamandaré-SP e abre o primeiro capítulo. No segundo capítulo e suas respectivas partes, temos os versos da tradição do canto de dançar conhecido por Moçambique, do Batuku cabo-verdiano e em Portugal. Os versos “Os batuques que vão/ os batuques que vêm” foram criados por nós para acolher as três tradições de Batuques praticadas no Rio Grande do Sul, no Amapá e no Batuque de umbigada de São Paulo. “Os batuques que vêm/ os batuques que vão” é o quarto capítulo, que se divide entre os cantos de dançar denominados de batuques praticados em Minas Gerais. No caso do quinto, sexto, oitavo e nono capítulos, temos os versos de cantos proferidos pelos capitães do Candombe da Lapinha. Já o sétimo capítulo é apresentado com os versos do Samba-lenço paulista.

Compõem os apêndices deste trabalho dois roteiros dos Cd-exemplos identificados por: *Cantos de dançar: Batuques* e *Candombes* e um Cd-exemplos: *Candombes*. Como anexo temos o Cd-exemplos: *Cantos de dançar: Batuques*. Assim, temos o CD *Cantos de dançar: Batuques*, da primeira seção deste trabalho, e *Candombes*, da segunda seção com cantos de dançar em vídeo e/ou em áudio e depoimentos presentes nas nossas análises conforme a ordem dos capítulos.

As vivências em comunidades de Reinado, além dos contatos em redes sociais, possibilitaram também uma localização de alguns grupos de Candombe no estado de Minas Gerais. Portanto, dando continuidade ao que foi iniciado na investigação do mestrado, inserimos nessa localização mais comunidades de *ngomas*.

Por fim, o nosso trabalho é acompanhado de um livro, resultante da edição dos manuscritos do Capitão David. A prática de escrever sobre a tradição do Candombe se tornou uma constante na vida de Seu David, principalmente durante as madrugadas. Em 2011, durante a pesquisa de campo para coleta de cantos e informações sobre o Candombe mineiro, fomos agraciados com a doação desse acervo constituído por cantos e narrações sobre essa tradição, e resolvemos estruturá-lo em um livro acompanhado de um CD com vídeos dos cantos enunciados em algumas passagens do texto.

A edição dos manuscritos em formato de livro atende a um desejo do Capitão em poder disseminar a história dessa tradição nas escolas e para as pessoas da comunidade, que vivenciam indiretamente a Festa do Rosário. A realização desse trabalho só foi possível porque o Capitão David acompanhou atentamente a estruturação dos manuscritos, opinando sobre a sua ordenação em seções e inserindo partes que complementaram a sua vontade de deixar o registro na história da tradição do Candombe da Lapinha, bem como da comunidade.

CANTOS DE DANÇAR: BATUQUES



“Bate tambô, bate tambô/ Hoje é dia de alegria”

Constatações realizadas por expedições de viajantes no sudoeste africano, principalmente Congo e Angola, a mando de Portugal no período entre 1877 e 1880, registraram vários tipos de danças que foram categoricamente generalizadas pelo termo *batuque*.²⁰ Estes apontamentos foram publicados em forma de livros nos idos de 1880 e 1890 com os seguintes títulos e seus respectivos autores: *Os sertões d’África*, de Alfredo de Sarmiento; *De Benguela às terras de Iaca*, escrito por Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens; e dois folhetos – *Angola e costumes angolenses*, por Ladislau Batalha, a *Etnografia e história tradicional dos povos da Lunda*, produzida pelo major e etnógrafo Dias de Carvalho²¹ durante sua permanência nas terras do Muatiânvua.²² Sobre este último viajante, é importante destacar que, diferentemente dos outros, ele não se referiu às danças e aos instrumentos de Angola com o termo *batuque* como sinônimo das expressões dançadas tradicionais do lugar de sua imersão. Seu olhar voltou-se para as danças dos Xingés, localizados à margem do rio Cuango (ou Kwango). Ao tratar das danças, Carvalho anotou que “o acompanhamento destaca-se do usual nestes povos, que é sempre um batuque”,²³ retratando, possivelmente, os sons produzidos por instrumentos percussivos.

Diante das visões sensacionalistas e depreciativas construídas pelas expedições sobre as tradições de dança encontradas numa grande parte da África negra, a intransigência eurocêntrica tentou vulgarizar saberes e memórias civilizatórias do modo de viver de grande parte das populações africanas das regiões bantu e iorubanas, bem como de outros universos socioculturais. Desconsiderando essa banalização acerca dos povos africanos invadidos pelos viajantes citados, Edison Carneiro procura situar matrizes distintivas por regiões africanas para os tipos de tradições de cantos de dançar registradas pelos explorados viajantes. Para isso, a partir de três tipos de danças encontradas aqui no Brasil, ele classifica como o elemento fundamental de organização espacial das danças pode delimitar esta origem geográfica na África e nos seus

²⁰ CARNEIRO. *Samba de umbigada*, p. 10.

²¹ Carneiro despreza um tipo de dança encontrada e registrada por Dias de Carvalho chamada *cufuinha*. Segundo Carneiro, essa dança não tem “relação aparente com o batuque” (Cf. *Samba de umbigada*, p. 10). Como nosso objetivo neste trabalho se limita a tratar da dança do Coco de roda e do Candombe, não estenderemos nossas reflexões a outras manifestações de cantos de dançar. Contudo, convém informar que existe uma tradição no Cariri cearense chamada Banda Cabaçal, que durante sua performance tem um ato em que os dançantes volejam com facas, o que possivelmente pode ter relação com a dança da *cufuinha* mapeada pelo viajante. O registro desta observação busca ratificar que a pesquisa em andamento evidencia caminhos que podem resultar noutros estudos sobre tradições de cantos de dançar que apresentam reminiscências africanas no sul do Ceará.

²² CARNEIRO. *Samba de umbigada*, p. 9-10.

²³ CARVALHO *apud* CARNEIRO. *Samba de umbigada*, p. 6.

respectivos povos. Carneiro utiliza as seguintes categorizações: dança de umbigada (região de Luanda e Caconda), dança de pares (região de Angola) e dança de roda (em Lunda).²⁴

Na obra intitulada *Samba de Umbigada*, Carneiro fez um mapeamento localizando as expressões afrobrasileiras, como o Lundu, Baiano, Bambelê, Cocos dançados, Tambor de Crioula, Samba-Lenço, Samba de Roda, Samba Rural, dentre outras, em três zonas. Na primeira, que o autor denominou de “Zona do Coco”, se encontram Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas. Maranhão, Bahia, São Paulo, possivelmente Minas Gerais e Rio de Janeiro (então Guanabara), estão inseridos na chamada “Zona do Samba”. No que se refere ao estado mineiro, o autor teve dúvidas quanto a sua inserção nessa última zona. A derradeira zona por ele traçada foi a do “Jongo”, constituída por Rio de Janeiro, São Paulo, Goiás, e mais uma vez Minas Gerais não foi incluída.²⁵

A forma de classificação adotada por Edison Carneiro, na tentativa de dar conta da diversidade de expressões existentes em nosso país, revela que outras tradições e, conseqüentemente, as de outros lugares, deixaram de ser catalogadas a partir do momento em que o pesquisador se mostrou duvidoso ao referir-se a Minas e Goiás, por exemplo. No caso da “Zona do Coco”, o autor não incluiu Minas Gerais, além de não ter situado o Candombe em nenhuma das zonas desenhadas, apesar desta tradição apresentar algumas semelhanças com o Coco de roda e principalmente com o Jongo.²⁶ Assim como o Candombe, Carneiro não identificou também a Fofa nem o Fado, entre outras manifestações de acordo com observação feita por José Ramos Tinhorão, ao revelar que a pesquisa de Edison Carneiro não aprofundou acerca das “origens dos batuques no Brasil”.²⁷ A contribuição de José Ramos Tinhorão parte do mesmo princípio adotado por Edison Carneiro, quando este investigou manifestações “dentro dos batuques de negros dos três primeiros séculos da colonização”, qual seja, o elemento que

²⁴ No artigo “*Malungu, ngoma* vem! África coberta e descoberta do Brasil”, de Robert W. SLENES (p. 50), encontramos informações sobre o processo de tráfico de africanos escravizados do interior para a costa e, em seguida, às Américas com registros de viajantes europeus acerca da língua bantu, por exemplo, que fazem referência ao império Lunda. O autor assegura que: “segundo Frei Bernardo Maria da Cannecattim, em 1985, os escravos da nação “milúá” (isto é, do Império Lunda) vinham de regiões muito afastadas da costa ocidental da África de onde eram exportados – alguns “inclusive de lugares tão distantes que para chegarem a *Casane’ci* (Kasange, ou Cassange, um povoado situado bem no interior de Angola onde eles eram vendidos para negociantes portugueses numa grande feira) gastam de dobrado tempo do que empregam de *Cassane’ci* (*sic*) a Loanda”. Os milúas, dizia Cannecattim, “aprendem a língua bunda (kimbundu) com maior facilidade do que qualquer outra língua”; como resultado, “chegando os escravos milúas a Loanda”, depois de sua longa viagem, “todos falam a língua bunda, signal evidente da muita correlação que estas línguas têm entre si”.

²⁵ CARNEIRO. *Samba de umbigada*, p. 15-31.

²⁶ Numa apresentação cultural realizada no dia 17 de outubro de 2011, no teatro da Biblioteca Estadual Professor Luis de Bessa, em Belo Horizonte-MG), fui informado pelo Grupo de Coco Ouricuri que a capital mineira já teve muitos grupos de Cocos, porém, atualmente não existem mais. Contudo, há fortes indícios de grupos de Coco no norte deste estado. Também existe um importante registro feito por Luíz Heitor Corrêa de Azevedo, gravado em áudio na década de 1940, para a Biblioteca do Congresso Americano. Deste acervo foi produzido recentemente o CD intitulado *Music of Ceará and Minas Gerais* em que alguns cantos são identificados como Coco pelos informantes dos dois estados.

²⁷ TINHORÃO. *Os sons dos negros no Brasil*, p. 56.

vem da África e que sobreviveu no Brasil: “a umbigada, simbólica das danças rituais e do lembamento”²⁸ ou “*alambamento*”, isto é, o ritual de casamento entre negros no Congo-Angola.²⁹

A umbigada, signo corporal afro-negro, que sugere ou junta dois corpos no convite para a dança, tem origem no *semba* encontrado em Luanda e algumas outras províncias de Angola.³⁰ De acordo com Edison Carneiro, o termo *semba* (ou *vênia*), cujo pertencimento às línguas quicongo e quibumdo passou a ter no Brasil vários significados pode ter sofrido alterações fonomorfológicas, dando origem à variante *samba*,³¹. Segundo Yeda Pessoa de Castro, o termo *samba*, nas práticas litúrgicas das comunidades religiosas de matriz africana, pode significar a titulação concedida como autoridade religiosa, assim como o ato de rezar, de orar em cerimônias; mas a definição mais popular é a de “dança e música popular brasileira de compasso binário e acompanhamento sincopado; a música que acompanha essa dança”.³²

A divisão feita por Edison Carneiro parte do entendimento de que, até o final do século XIX, as danças nacionais negras, designadas pelo termo genérico de *batuques*, eram recriações ativas dos povos africanos escravizados provenientes do Congo e de Angola.³³ Depois, já no final do século XIX, esses *batuques* passaram a ser chamados de *samba*, sendo, até hoje, necessário se conhecerem melhor as especificidades de cada um destes cantos de dançar. O termo *batuque* continuou como designativo generalizante das diversas tradições que sobreviveram no Brasil, assim como foi inicialmente utilizado pelos portugueses colonizadores.³⁴

Considerando a proposta de diálogo com tradições de culturas de cantos de dançar africanas que podem apresentar semelhanças com as que são encontradas em terras brasileiras, foi estudada uma tradição em Luanda conhecida por *Massembe*. Diferentemente do grupo coco de Balbino (Casavel-CE), na *massembe* – “forma urbana do caduque, baile “essencialmente rústico, executado ao ar livre, em chão de quintal”, natural de Ambaca (Mbaka)”³⁵ – não eram somente os homens que participavam. Mas a *Massembe* mantém em comum com o grupo de coco de Balbino a organização em filas paralelas.³⁶ Contudo, o processo de convite e evolução da dança em pares enfileirados do coco se aproxima mais do caduque do que da *Massembe* de Angola, segundo Carneiro³⁷ (Figura 3). Além desse grupo de coco, há outra tradição no Brasil cuja prática dos

²⁸ TINHORÃO. *Os sons dos negros no Brasil*, p. 56.

²⁹ RAMOS. *As culturas negras*, p. 164-165.

³⁰ RAMOS. *O folclore negro do Brasil*, p. 124.

³¹ CARNEIRO. *Samba de umbigada*, p. 65.

³² CASTRO. *Falares africanos na Bahia*, p. 333.

³³ CARNEIRO. *Samba de umbigada*, p. 5.

³⁴ Cf., por exemplo: TINHORÃO. *Música popular de índios, negros e mestiços*, p. 121.

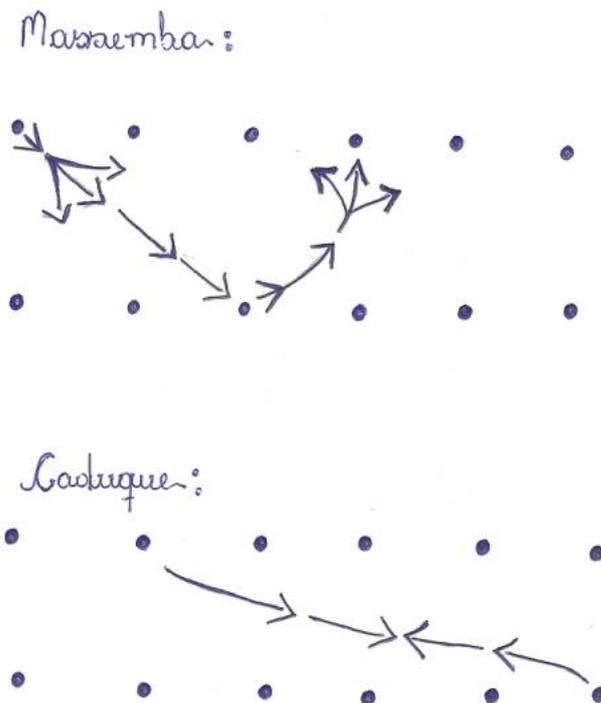
³⁵ Cf. CARNEIRO. *Folguedos tradicionais*, p. 79.

³⁶ O coco dançado de Balbino (Casavel-CE) foi descrito na nossa pesquisa de mestrado intitulada *Na batida do corpo, na pisada do cantô: inscrições poéticas do coco cearense e do candombe mineiro*. Disponível em: <<http://zip.net/bwsJNp>>.

³⁷ Cf. CARNEIRO. *Folguedos tradicionais*, p. 80.

cantos de dançar se realiza em fileiras, em que participam homens e mulheres. Trata-se do *Batuque de umbigada*, expressão descrita mais à frente, e que já foi comparada com o “calandá (*calenda* em francês) do Haiti”.³⁸

Figura 3 – Mاسemba e Caduque



Legenda: Mاسemba e Caduque: a mاسemba, “plural de *dissemba*, umbigada, do verbo *kussemba*, requebrar-se”, é uma dança em que a umbigada nem sempre ocorre entre homem e mulher. Organizada em filas um dos dançarinos sai da sua fileira e vai dar um *semba* (umbigada) num dos componentes da outra. A pessoa que “aplica a *semba* ocupa o lugar de quem a recebe, pois esse, em evolução análoga, logo parte a entrechocar-se com outro elemento da fila contrária”. O corpo instrumental é composto de uma harmônica e uma espécie de reco-reco, chamada de *dicanza*. No caduque se deslocavam duas pessoas simultaneamente, um de cada fila. “Compunham o instrumental uma goma (tambor escavado em tronco de árvore) percutida com as mãos, uma caixa, que se tocava com baquetas, e uma *dicança*. Também aqui os brincantes cantavam em coro”.³⁹

Ilustração: Ridalvo Felix.

O uso do termo *batuque* tem sido frequente nos estudos das culturas de grupos e comunidades afrobrasileiras. No entanto, algumas afirmativas já anunciadas acerca do uso dessa palavra feitas por pesquisadores consagrados devem ser retomadas. Para isso, vejamos primeiramente como Câmara Cascudo define esse termo:

³⁸ Cf. CARNEIRO. *Folguedos tradicionais*, p. 80.

³⁹ CARNEIRO. *Folguedos tradicionais*, p. 79-80.

BATUQUE – Dança com sapateado e palmas, ao som de cantigas acompanhadas só de tambor, quando é de negros, ou também de viola e de pandeiro, quando entra gente mais asseada, dizia Macedo Soares numa definição que se vulgarizou. Os instrumentos de percussão, de bater, membranofones, deram batismo à dança que se originou no continente africano, especialmente pela umbigada, batida de pé ou vênica para convidar o substituto do dançador solista. Batuque é denominação genérica para toda dança de negros na África. Nome dado pelo português. Com o nome específico de batuque não há coreografia típica. Será propriamente a dança em geral, o ajuntamento para baile. Uma lei [de] D. Manuel proibía o batuque em Portugal quinhentista. O major A. C. P. Gamito, que visitou a África Austral em 1831, cita os bailes populares, cateco, gondo, pembera, “que só a prática sabe distinguir”, mas já lhes chama a todos batuques: “Éstes batuques que duram até outubro.” (O MUATA CASEMBE, I. 132, Lisboa, 1937). “Batuque, dança indecente que finaliza com umbigadas.” (Elias Alexandre da Silva Correia, HISTÓRIA DE ANGOLA, I, 89, Lisboa, 1937). Os exploradores portugueses, que conheceram o negro na África, chamavam batuque aos tambores ou à dança. [...] “Logo que êle [o soba Mavanda] chegou, os homens formaram em linha, com os batuques atrás, e as mulheres e rapazes desviaram-se para longe. Começaram os batuques, e os homens imóveis do corpo, cantando as suas monótonas toadas e batendo as palmas.” (Serpa Pinto, COMO ATRAVESSEI ÁFRICA, I, 205, Londres, 1881). Batuque é o baile. “De repente, a um sinal dado, os “cachiequi” enchem a noite de gritos estridentes, enquanto as “úcuas” e “gomias”, com as suas vozes graves, marcam o compasso tresloucado do batuque... Os velhos foram-se juntando por perto de fogueiros, comentando a habilidade dos dançarinos e a perícia dos tocadores, a recordar os velhos tempos antigos de batuques sangrentos, ao som dos tambores de guerra.”⁴⁰

O folclorista procura enfatizar que a designação genérica dos instrumentos e danças encontrados pelos viajantes portugueses em expedição pelo vasto território africano é de procedência portuguesa. Ele afirma ser o vocábulo *batuque* “de formação lusitana e divulgado pelos portugueses n’África Ocidental”.⁴¹ Ao analisar registros feitos por viajantes, Edison Carneiro também observa que alguns deles se sentiram impelidos e “foram obrigados a assistir” a um ritual tradicional de boas-vindas na região de Caconda, em Angola, que denominaram de *batuque*.⁴² Por fim, o autor ainda considera que tais registros das tradições dançadas encontradas no Congo e em Angola “se revelam falhos, vagos, incompletos”.⁴³

Em se tratando de registros realizados nas Áfricas negras, o termo *batuque* como designação de língua portuguesa para as tradições de cantos de dançar, aparece no *Dicionário Complementar português-kimbundu-kikongo* – línguas nativas do centro e norte de Angola, compilado pelo padre António da Silva Maia, com os significados nas línguas kimbundo e kikongo “kimb.: Ngoma, kindungu, kukina, lukinu, kipuita, kinguvu, mungumba. Kik.: kima kixikuanga, makinu, ludeku lua ndombe, mevata, mpuíta.”⁴⁴ Ao consideramos as matrizes negro-africanas que se

⁴⁰ CASCUDO. *Dicionário do folclore brasileiro*, p. 105.

⁴¹ CASCUDO. *Made in Africa*, p. 35.

⁴² CARNEIRO. *Folguedos tradicionais*, p. 29.

⁴³ CARNEIRO. *Folguedos tradicionais*, p. 29.

⁴⁴ MAIA. *Dicionário complementar*, p. 74.

reconfiguraram em tradições afrobrasileiras, três palavras se mantiveram como componentes identificadores de expressões culturais, bem como de instrumentos musicais, são elas: *ngoma*, *kipuíta* e *mpuíta*. No caso da *ngoma*, designação bantu para *tambor*, é usada para se referir tanto aos instrumentos musicais do Jongo e do Candombe, feitos de troncos escavados e cobertos com couro de animal, “como também todo o evento poético-musical-coreográfico e seus participantes, a comunidade que se reúne periodicamente em torno dos velhos *tambús* [...] as *ingomas* ou *angomas*, comunidades do tambor”.⁴⁵ Já *kipuíta* e *mpuíta* sofreram variações e passaram a nomear o tambor de fricção, como veremos na descrição do Candombe mineiro, sendo que em algumas comunidades ele é conhecido por *puíta* e/ou *cuíca*.

Fazer essa pequena explanação a partir de uma única conceituação implicada na palavra *batuque* desvela como ainda precisamos inferir sobre as tradições afrobrasileiras, com o objetivo de entender mais o que temos enquanto descendentes de africanos. Algumas cenas descritas a seguir, interpoladas por discussões, nos remetem a paisagens de cantos de dançar executados pelos africanos, entretanto, desenhadas na maioria dos casos pela mão branca ou reproduzida pela ótica escravagista. Inicialmente contamos com a descrição de uma dança citada por José Ramos Tinhorão, conhecida por *quizomba*. Essa tradição, referida como *batuque*, foi encontrada na segunda metade do século XIX, durante um ritual observado pelo português Ladislau Batalha, no reino do Congo:

O *quizomba* tem sempre lugar nos quintais largos, e é tema obrigado quase todas as noites. Por isso, seja qual fôr a hora em que se viaje pelo interior, depois do sol posto, sempre se ouvi aqui ou acolá a *puíta* roncando seus roncões monstruosos e a cantoria dos bailarinos.

A dança consiste em formar uma roda, dentre a qual saem uns pares que bailam no largo, dois a dois, tomando ares invocadores e posições indecorosas, em que a voluptuosidade discute com a insolência as honras da primazia. Os que entram na dança cantam em cântico a que os dois pares respondem em canções alusivas a todos os feitos conhecidos da vida privada dos presentes e dos ausentes.⁴⁶

Arthur Ramos, assim como José Ramos Tinhorão, também se refere ao ritual nupcial fazendo um recorte cênico, em Angola, apontando, a partir da mesma citação, que uma “das danças mais típicas de Angola, é o *quizomba*, dança ritual que termina no *m’lemba*, preço da virgindade ou contrato de casamento”.⁴⁷ Contudo, independente do rito nupcial ser considerado como do Congo, por um autor, ou como de Angola, por outro estudioso, convém considerar o que Arthur Ramos diz acerca do *batuque*. Segundo ele é “uma dança de caráter geral onde os negros, em círculo, executam passos “sapateados”, em ritmo marcado com palmas e

⁴⁵ DIAS. Tradição e modernidade nas *ingomas* do Sudeste, p. 154-155.

⁴⁶ TINHORÃO. *Os sons dos negros no Brasil*, p. 58, citando BATALHA. *Costumes angolenses*, p. 150.

⁴⁷ RAMOS. *As culturas negras*, p. 170-171.

instrumentos de percussão”, onde a próxima pessoa que é escolhida se insere na roda por meio de uma umbigada, “a que chamam semba”.⁴⁸ Essa assertiva de Arthur Ramos nos remete a uma outra de Câmara Cascudo, já mencionada aqui, que, com elementos textualmente similares, define o *batuque* como sendo “dança com sapateado e palmas, ao som de cantigas acompanhadas só de tambor, quando é de negros”, e finaliza, afirmando que batuque “é denominação genérica para toda dança de negros na África. Nome dado pelo português”.⁴⁹ Portanto, ainda que Arthur Ramos não tenha tratado, neste caso, sobre a origem da designação atribuída às danças e cantos africanos, constatamos que as referências e descrições que ele fez convergem para as de outros autores que consideraram o termo *batuque* como designativo generalizante e de procedência europeia.

Outro caso foi notificado em inícios do século XVIII. Este envolve o capitão Antônio de Freitas, que trabalhava no tráfico de africanos escravizados na fortaleza de Benguela, e foi denunciado à Inquisição por estar praticando “feitiçaria” para conseguir curar-se de algumas enfermidades, além de outros casos. Assim, considerando que a variedade de tudo que era feito é muito grande, além das formas e objetivos bem definidos, Selma Pantoja analisa a atribuição do termo para as tradições encontradas pelos colonizadores, ao recorrer a um dos rituais vivenciados pelo capitão:

Numa acepção genérica, usada pelas testemunhas, o termo batuque está bastante presente na literatura da época – embora as modalidades difiram muito conforme a região ou os grupos étnicos. O batuque é uma atividade que poderá ser festiva, recreativa; mas poderá, também, ser usado para óbitos e cerimônias. Nos rituais fúnebres, ganha outras conotações, com instrumentos próprios e bailados e cantos bem específicos. No caso do *entambe* oferecido pelo capitão Antônio de Freitas e dedicado à satisfação da alma da sua falecida mulher, a cerimônia tem por objetivo minorar a tristeza dos vivos e do morto, por isso mesmo as danças não são manifestações de alegria, mas uma expressão religiosa. Ainda assim, o *entambe* foi associado a uma “festa” e a uma cerimônia do mal quando foi dito que era uma festa de *engone* – termo associado a coisas malignas, a sentimentos ruins – é de atabaques.⁵⁰

No Brasil, numa condição tragicamente amalgamada, os povos africanos disseminados, inicialmente na Bahia e depois no restante da colônia portuguesa, continuaram tendo seus rituais, cantos de trabalho e festejos realizados nas senzalas e fora delas designados pelo termo *batuque*. Na citação de José Ramos Tinhorão, podemos ver que esse uso generalizado ocorreu, em Minas Gerais, durante uma sessão de canto de dançar assistida pelo reverendo Robert Walsh, no ano de 1828:

⁴⁸ RAMOS. *As culturas negras*, p. 170-171.

⁴⁹ CASCUDO. *Dicionário do folclore brasileiro*, p. 105.

⁵⁰ PANTOJA. Angola com os ngangas e os zumbis nas redes da Inquisição do século XVIII, p. 20-23.

É geralmente dançado [o batuque] por dois ou mais pares, que se defrontam. Duas violas estrídulas, de cordas de arame, começam um zum-zum, zum-zum, e F. (homem selvagem, parecendo cigano, belo e gracioso como Adonis, com olhos de gazela, mas com o fogo de um gato selvagem, grande dançarino e grande patife) avança, e comanda os dançarinos, dois homens e duas mulheres; zum-zum-zum; três ou quatro vezes de repente começam improvisando canto, alto, bárbaro, rápido, com alusões ao patrão e seus méritos, acidentes do trabalho diário, misturados ao amor de ideais Marias; os outros homens juntam-se em côro. Com os cantos rítmicos, acompanhados de palmas e sapateado, a dança começa. A princípio lenta, depois aos poucos se acelera, os dançarinos avançam e recuam, as mulheres sacudindo o corpo e agitando os braços, os homens batendo o compasso com as mãos. E a música se retarda e se acelera; cantos e sapateado tornando-se rápidos e furiosos, e há muita ação pantomímica entre os pares.⁵¹

A cena acima retrata alguns dos elementos já mencionados nos exemplos anteriores, como canto em coro, dança ritmada por pisadas e acompanhada por palmas, o que demonstra que, por serem rituais diversos, o termo *batuque* não revela a singularidade e função de cada canto de dançar.⁵² O pesquisador Paulo Dias nos lembra que cronistas e viajantes, a partir do século XVII, notificaram manifestações culturais com música e dança no Brasil, principalmente de matriz bantu, em que os eventos eram visualizados pelos colonialistas da seguinte forma:

um de caráter mais recôndito, intra-comunitário, feito nos terreiros das fazendas ou nas senzalas, no dias de descanso, a que denominaram *batuques*, outro, de caráter público, em que os bantos das irmandades católicas de negros saem em cortejos nas festas religiosas ou oficiais acompanhando seus Reis Congos e louvando Nossa Senhora do Rosário, as congadas. *Batuques* e congadas representam, para o pensamento colonial escravista, dois pólos, designados respectivamente como “diversão desonesta” e “diversão honesta” dos negros. Os batuques eram vistos como atentatórios à moral, à religião e principalmente à segurança pública, pois congregavam grande número de negros nas fazendas, o que assustava a minoria branca.⁵³

Percebemos nessa classificação que o termo *batuque* sofreu uma restrição, limitando-se ao espaço interno das senzalas e fazendas. Porém, ainda continua designando expressões ritualísticas e festivas que teriam funções e, com certeza, origens diferentes.

Em busca de um significado a partir de uma matriz brasileira, Yeda Pessoa de Castro define batuque como “ruído, som muito forte; ação de fazer ruído com batimentos rítmicos”.⁵⁴ Essa conceituação se refere apenas aos sons produzidos por instrumentos percussivos como, por exemplo, o tambor e a cuíca (ou puíta). Nei Lopes também apresenta algumas definições para o termo, que são importantes e convergem com o que vem sendo refletido nesta pesquisa, pois ele

⁵¹ TINHORÃO. *Os sons dos negros no Brasil*, p. 77, citando WALSH. Notices of Brasil in 1828 and 1829, [s.p.].

⁵² Cf., por exemplo, o ritual funerário conhecido em Angola como itambi ou nambe em RAMOS. *Culturas negras*, p. 169.

⁵³ DIAS. Diásporas musicais africanas no Brasil, [s.p.]. Disponível em: <<http://zip.net/bgsJVY>>. [Aspas nossas].

⁵⁴ CASTRO. *Falares africanos na Bahia*, p. 172.

corroborar, ao reunir registros antigos, que os negros africanos não se referiam às suas tradições como *batuque*:

Batuque *s. m.* (1) Designação comum a certas danças afro-brasileiras. [...]. (4) Culto religioso afro-gaúcho. Etimologia controversa. Para Nascentes (1966 b), é deverbal do port. *bater*. Para Ribas (1979 b, p. 124) trata-se de “fusão deturpada da expressão quimbunda *bu-atuka* (onde se salta ou se pinoteia)”. Raymundo (1933 a, p. 106) escreveu: “É bailado originário de Angola e do Congo mas, em que pese a opinião do Cardeal Saraiva, não lhe chamavam os negros batuque, mas os portugueses; a dança é feita com cantos em que entra a expressão *kubat’uku*, nesta casa aqui. Daí, provérbio batucu, alterado em batucum e batecu, já por influência do verbo português *bater*”. Cp., no quimbundo, o verbo **tuka*, saltar. Teríamos, então, uma etimologia para a dança e outra para o ato de percutir o tambor?⁵⁵

Para Mário de Andrade, a definição do termo infere aspectos das tradições dos cantos de dançar encontrados pelos portugueses em Angola e no Congo que, segundo o autor, são similares às aquelas existentes aqui no Brasil. Assim, a definição a seguir também reforça o uso generalizante para o que existe de cantos de dançar de matrizes africanas no universo brasileiro. O autor assinala:

O batuque parece ser das nossas danças, a que dispõe de mais antigas referências. Há informações no Brasil e em Portugal a partir do século XVIII. É geralmente considerado proveniente de Angola ou do Congo onde alguns viajantes portugueses o encontraram com as mesmas características que apresenta entre nós. No seu tipo mais generalizado consta de uma roda da qual fazem parte, além dos dançarinos, os músicos e os espectadores. No centro da roda fica um dançarino solista, ou um ou mais pares a quem pertence realmente a coreografia. A dança consiste em meneios violentos das ancas, sapateados, palmas, estalar de dedos; apresenta como elemento específico a umbigada que o dançarino ou dançarinos solistas dão nos figurantes da roda que escolhem para substituí-los. A introdução ou prelúdio da dança chama-se baixão e é executada pelo violeiro. A palavra batuque deixou de designar uma dança particular, tornando-se, como o samba, nome genérico de determinadas coreografias ou danças apoiadas em forte instrumental de percussão.⁵⁶

Nessa acepção de *batuque*, em que Mário de Andrade inicia afirmando que “o batuque parece ser das nossas danças, a que dispõe de mais antigas referências”, somos conduzidos a perguntar a que canto de dançar o autor está se referindo, já que existem tantas tradições com essa designação? O pesquisador continua: “No centro da roda fica um dançarino solista, ou um ou mais pares a quem pertence realmente a coreografia”. Mais uma vez podemos questionar de qual tradição ele está tratando. Conforme essa passagem seria o Jongo? Mas ele estaria deixando de considerar o Batuque de umbigada-SP, eu que os pares dançam em fileiras como veremos mais adiante. E, por fim, ele afirma: “A palavra batuque deixou de designar uma dança particular,

⁵⁵ LOPES. *Novo dicionário banto do Brasil*, p. 47.

⁵⁶ ANDRADE. *Dicionário musical brasileiro*, p. 53.

tornando-se, como o samba, nome genérico de determinadas coreografias ou danças apoiadas em forte instrumental de percussão” – que dança particular seria essa? A designação batuque para um canto de dançar específico foi encontrado em algum país africano ou no Brasil?

Ainda sobre a conceituação do termo, Andrade reflete sobre a prática de batuques no período escravagista: “As famílias permitiam nos seus engenhos e fazendas, contanto que fosse lá na senzala, porque, como ficou na cantiga tradicional: ‘Batuque na cozinha/ Sinhá num qué’.”⁵⁷ Essa passagem ratifica o que Dias observou, ao tratar das classificações de tradições de cantos de dançar, conforme o pensamento colonial escravagista, como sendo “diversões honestas” e “diversões desonestas”.⁵⁸

Na dissertação intitulada *Batuko, patrimônio imaterial de Cabo Verde: percurso histórico musical*, a pesquisadora Gláucia Aparecida Nogueira também compartilha com a nossa tese, e ainda reflete sobre como esse processo ocorreu de forma similar em Cabo Verde – fato este que nos conduziu a descrever mais uma tradição de canto de dançar que também ficou conhecida como *batuku* (*batuque*) em Cabo Verde e Portugal. Nogueira afirma:

De modo geral, pode-se inferir que batuque era a palavra empregada pelos portugueses para designar quaisquer músicas/danças dos negros. Uma pesquisa no *website* da Biblioteca Nacional de Portugal com a palavra “batuque” revela mais de uma dezena de títulos, referentes a Angola, Brasil, Moçambique... Também em Cabo Verde essa designação terá sido usada, em diferentes momentos e por diversos autores para se referir a expressões de música/dança que não se pode necessariamente identificar com o que é chamado *batuko*. Por exemplo, quando o *Almach de Lembranças Luso-Brasileiro* (para o ano de 1871) traz um texto sobre a festa de S. João no Porto Novo, Santo Antão, dizendo que ela “consiste em beber e bailar o batuque e as mornas ao som dos tambores, únicos instrumentos de que fazem uso...” (CALLADO, 1870).⁵⁹

Em São Paulo, existe uma manifestação afrobrasileira, outrora mapeada por Edison Carneiro, de canto de dançar em fileira com a presença da umbigada e que recebe o nome de Batuque de umbigada.⁶⁰ Na região norte de Minas Gerais, também é encontrada a prática do batuque na grande família quilombola conhecida por Gorutubanos. O quilombo, existente desde o século XVIII, abriga em espaços dispersos trinta e uma comunidades. A manifestação do canto de dançar “se assemelha a um sincretismo de capoeira e samba de roda”. Ainda no estado de Minas, na parte norte-noroeste, no município ribeirinho de São Romão, existe outro batuque que também será descrito quando estivermos tratando dos batuques em Minas Gerais.⁶¹ Com estes

⁵⁷ ANDRADE. *Dicionário musical brasileiro*, p. 54.

⁵⁸ Cf. DIAS. *Diásporas musicais africanas no Brasil*, [s.p.].

⁵⁹ NOGUEIRA. *Batuko, patrimônio imaterial de Cabo Verde*, p. 25-26.

⁶⁰ CARNEIRO. *Samba de umbigada*, p. 33.

⁶¹ Informações retiradas da Federação das Comundiades Quilombolas do Estado de Minas Gerais. Disponível em: <<http://zip.net/bqsK6N>>.

exemplos, e mais alguns descritos mais a frente, entenderemos o quão complexa é essa designação diante da diversidade e peculiaridade de cantos de dançar identificados por batuque.

A dispersão africana em terras brasileiras como mão de obra escrava direcionada, primeiramente na Bahia e depois espalhada por várias partes do país, propiciou um processo de inscrição espaço-sócio-cultural configurada por uma espécie de migração interna cujos resultados são fortemente perceptíveis. As variações de tradições afrobrasileiras existentes demonstram o que outrora, no período colonial, ocorreu nas diversas áreas receptoras de africanos e seus descendentes. Portanto, considerar as expressões que têm procedência nos “batuques” africanos apontados por Edson Carneiro⁶² e que estão representadas em várias regiões do Brasil, bem como em outros países, é comprovar que houve, de fato, processos migratórios, mesmo que forçados.

As novas sistematizações presentificadas em várias linguagens convergiram na diversidade de expressões e tradições civilizacionalmente matizadas pelos africanos. A composição de “linguagem crioula e formas de artes válidas para todos”, a partir do que Édouard Glissant denomina de “rastros/ resíduos”, dependeu, para reconstituição dessas linguagens, unicamente dos “poderes da memória”.⁶³ Nas entrelinhas corporais contornam com a emergência de sons membrafônicos as memórias cantadas que persistem em vocalizar nos corpos dançantes as matrizes afro-negras das tradições em vários lugares.

A condição adversa dos africanos nas Américas, como escravizados, iniciada com a fragmentação dos povos e etnias com línguas e tradições singulares no continente africano, estimulou o fenômeno de reagrupamento social. Nos cantos tomados para análise da linguagem e circunstâncias abordadas nas tradições abaixo, são recorrentes o resgate de acontecimentos, práticas cotidianas, procedimentos e formas de relacionamento social e religioso. Além dos cantos, as narrações que explicitam a origem dessas tradições evidenciam meios metafóricos encontrados para manter o cunho ritualístico mágico-religioso.

A forma de transmissão da *poiesis* afrobrasileira, concebendo a partir desta definição as narrações mitopoéticas, os cantos de dançar, poemas, contos, entre outros, que fazem parte do universo das tradições de matriz africana, apresenta como distinção de uso a oralidade. Um dos aspectos civilizacionais das culturas negro-africanas foi garantido pela vocalidade, por ser esta um mecanismo propiciador de perenidade do patrimônio verbal das diversas tradições, além de complexo fator de demarcação identitária dos grupos.⁶⁴

⁶² Cf. CARNEIRO. *Samba de umbigada*, p. 15. [Aspas nossas].

⁶³ GLISSANT. *Introdução a uma poética da diversidade*, p. 19.

⁶⁴ Cf. DERIVE. *Literalização da oralidade, oralização da literatura nas culturas africanas*, p. 7; SODRÉ. *Samba, o dono do corpo*, p. 36.

Sob essa concepção, as características morfológicas da poesia dos cantos de dançar se assemelham pela prática do diálogo entre o solo e o coro, cujos motivos são frequentemente subjugados à habilidade poética da criação e da circunstância. Sinalizado como marca das culturas negras, o improviso partilha dos procedimentos de composição da *poiesis* africana permanecendo, mesmo com as transformações e adaptações ocorridas sobre as culturas de cantos de dançar, onde o africano se fez presente.

Na situação da oralidade é importante precisar que a tradição do canto de dançar se caracteriza, no que diz respeito ao aspecto de sua continuidade, por uma necessidade de institucionalização referendada nos ensinamentos transmitidos pelos mais antigos. O resgate intercedido nos discursos dos antepassados, assim como a ocorrência de variantes tanto nas narrações como nos cantos, condiciona a existência de uma tradição de gêneros poéticos e dançados, além da capacidade de dinâmica da arte da palavra cantada na cultura oral dessas expressões. A recorrência aos que vieram antes se torna atemporal e autoriza o ato verbal daquele que narra ou canta num dado instante, uma vez que esse procedimento restitui e reatualiza memórias no processo de transmissão e continuidade das tradições.

Desse modo, nos rituais dos cantos analisados, a memória coletiva de cada grupo, reinterpretada pela dinâmica contextual e histórica, é resgatada principalmente pela performance. É por meio da performance que as representações são reveladas/restituídas por intermédio dos movimentos, gestos, danças e poeticamente tecidos nos cantos e narrações pelas repetições, aliteraões, ritmo e outros procedimentos que a constituem. Os ritos performativos, desta forma, funcionam como sonoridades ou reverberações corporais que tanto recuperam quanto transmitem seus conhecimentos fundamentais nos quais a memória é constantemente comemorada e representificada.

A ação de designar como *batuque* as expressões de cantos de dançar de africanos e de seus descendentes, destituiu, à primeira vista, a complexidade e a singularidade de cada uma das tradições encontradas na África, no Brasil e em outros países, como é o caso de Portugal. Para tanto, imaginemos a figura de um guarda-chuva, cujo eixo principal recebe o nome de *batuque*, e que agrega em suas hastes as seguintes formas específicas de expressão de cantos de dançar de matrizes africanas: Batuku de Cabo Verde e de Portugal, o Batuque afro-riograndense, que se divide em *lados* ou *nações* e nomeia a religião afrobrasileira que conhecemos por Candomblé, o Batuque do Macapá, Batuque de umbigada (ou Paulista), e o Batuque em Minas Gerais: Batuque de Dona Maria, em São Romão, Batuque dos Quilombos Gorutubanos e o Batuque da Comunidade dos Arturos.

“Kenha ki kre-nu, kre batuku/ Batuku e nos aima!/ Kaoberdiano Dambara”

Esse gênero poético-musical cantado e dançado tem sua origem no universo cultural da ilha de Santiago – uma das componentes do arquipélago de Cabo Verde que é formado por dez ilhas localizadas no Oceano Atlântico, distante 500 km da costa ocidental africana. A ocupação da ilha por negros escravizados e portugueses colonizadores ocorreu no século XV, por volta de 1460.⁶⁵

Gláucia Aparecida Nogueira, ao trilhar a origem africana para o *Batuku* em Cabo Verde – *batuku* ou *batuke* em crioulo⁶⁶ –, informa que a ilha de Santiago é considerada pela literatura como sendo a primeira a ter seu povoamento protagonizado por africanos e portugueses. No que diz respeito à ascendência dos povos, Nogueira recorre a António Carreira para afirmar que eles vieram de várias “regiões da costa ocidental africana, do Senegal à Serra Leoa.” E conclui que os “Mandingas, jalofos e fulas são apontados como os que deixaram maiores vestígios da sua presença”.⁶⁷

Conforme Gil Moreira, no período colonial o Batuku era considerado uma “manifestação ofensiva”, estigmatização similar ao que ocorreu no Brasil em que muitas tradições de cantos de dançar, genericamente denominadas por *batuques* eram agrupadas na categoria de “diversão desonesta”. Sobre a marginalização pelos portugueses em relação aos praticantes do canto de dançar, Moreira afirma:

No contexto social batuku foi marginalizado pelos portugueses: consideravam como manifestação ofensiva. Na época colonial criou-se e aprovou-se lei que proibia a prática do batuku. As pessoas que cantavam e dançavam o batuku eram consideradas imorais e no campo religioso não tinham direito de frequentar a igreja nem praticar actos sagrados como por exemplo comungar, ser madrinha o padrinho, etc.⁶⁸

Diante da situação adversa que os africanos vivenciaram com a escravização, muitas de suas tradições foram reprimidas e perseguidas pela igreja e pelos colonizadores por meios considerados legais, como podemos notar no boletim de ocorrência registrado no Concelho da Praia (ilha de Santiago), em 7 de março de 1866, pelo administrador do Concelho José Gabriel Cordeiro:

⁶⁵ MOREIRA. O batuque e a nova geração de finason & konbersu sabi, p. 12.

⁶⁶ Considerando as variantes regionais da língua Crioulo em Cabo Verde, encontramos, durante nossa pesquisa, algumas grafias para designar essa tradição, como *batuku* e *batuke*. Deparamo-nos também com outras formas como *batuko* e *batuque*. Portanto, coforme o uso recorrente entre os utentes da língua Crioulo, utilizaremos o termo *batuku* para evitar desarmonias semânticas.

⁶⁷ NOGUEIRA. *Batuko, patrimônio imaterial de Cabo Verde*, p. 30, citando CARREIRA, António. Cabo Verde – formação e extinção de uma sociedade escravocrata (1460-1878), p. 312. Cf. também PINA. *Ntóni Denti d’Oro*, p. 17.

⁶⁸ Batuku em Cabo Verde. Disponível em: <<http://zip.net/bysLyX>>.

faz saber a todas as pessoas aquém o conhecimento deste pertencer, que sendo os denominados Batuques um divertimento que se opõe à civilização actual do século, por ser altamente incómodo, offensivo da boa moral, perturbador da ordem e tranquilidade pública, que tanto convêm manter, e sendo de toda a conveniência social reprimir de uma vez para sempre aquelles, na maior parte praticados por escravos, libertos e semelhantes, tanto porque tal divertimento do povo menos civilizado, narbonês que seja presenciado por pessoas honestas e de bom costumes, aos quase chamaria ao campo da imoralidade e da embriaguez; como porque incomoda os habitantes pacíficos que se querem entregar durante a noite ao repouso e sossego em suas habitações; o que lhes não é fácil conseguir, e que por vezes tem dado causa a inúmeras queixas. Por todos estes motivos e fundado no que dispõe o artigo 249.º, N.º 18, do código administrativo, determino:

1º – Que desta data em diante ficam proibido o batuque em toda a área desta cidade;

2º – Que as pessoas que forem encontradas em flagrante do disposto, serão presas e entregues ao poder judicial para serem processadas como desobedientes aos mandados da autoridade pública nos termos do artigo 188º do Código Penal;⁶⁹

Verificamos que o que aconteceu no Brasil não foi diferente do contato travado entre portugueses e africanos em Cabo Verde, assim como nas Américas onde o negro africano aportou. O desconhecimento por parte dos brancos europeus acerca das culturas de cantos de dançar praticados pelos africanos levaram os primeiros a identificar genericamente quaisquer formas de expressão cantada e dançada pelos últimos. Uma passagem do *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*, referente ao ano de 1871, apresenta um texto sobre a festa de São João no Porto Novo, cidade localizada na ilha de Santo Antão, que descreve o festejo vivenciado da seguinte maneira: “consiste em beber e bailar o batuque e as mornas ao som dos tambores, únicos instrumentos de que fazem uso...”,⁷⁰ e que de acordo com Nogueira não seria o que se conhece atualmente como *batuku*, mas sim a tradição conhecida por *Cola San Jon*. A pesquisadora, portanto, refuta essa passagem do almanaque ao considerar que:

pode-se pensar que o que hoje se chama *cola sanjon*, típico dessa festa nessa ilha, está no trecho citado designado como “batuque”, embora tocado com tambores e tendo na sua dança uma umbigada, aspectos que o batuko de Santiago, de que trata este trabalho, não apresenta.⁷¹

A descrição da sentença acima nos leva a retratar uma cena do *Cola San Jon*, no final da metade do século XX, na ilha de São Vicente, demarcada, principalmente pela presença da referida umbigada, no primeiro plano, e no segundo, com a aparição de um tambor (Figura 4). Esse canto de dançar pode ser encontrado em algumas ilhas de Cabo Verde como Santo Antão,

⁶⁹ AKIBODÉ. *Cultura: revista de investigação cultural e de pensamento*, n. 2, citado por MOREIRA. O batuque e a nova geração de finason & konbersu sabi, p. 17-18.

⁷⁰ NOGUEIRA. *Batuko, património imaterial de Cabo Verde*, p. 26, citando CALLADO, F. J., A festa do Baptista na ilha de Santo Antão de Cabo Verde, p. 299.

⁷¹ NOGUEIRA. *Batuko, património imaterial de Cabo Verde*, p. 26.

São Vicente, São Nicolau e na ilha Brava. A dança é acompanhada de apitos e tambores tocados com *baguetes* (baquetas), que aceleram a umbigada conforme os toques. Atualmente a tradição é continuada mantendo as mesmas características traçadas no almanaque, e que podem ser visualizadas na cena captada em Mindelo, na ilha de Santiago, em 2011 (Figura 5 e Cd-exemplos Vídeo 1).

Figura 4 – Dança *Cola San Jon*



Legenda: Expressão de canto de dançar realizada durante as festas juninas na Ribeira de Julião (ilha de São Vicente/Cabo Verde), em 1943.

Fonte: Luís Graça & Camaradas da Guiné. Disponível em: <<http://zip.net/bdsKGn>>.

Figura 5 – Umbigada



Legenda: A umbigada na tradição do *Cola San Joan*, em Mindelo (Ilha de São Vicente/Cabo Verde), 2010.

Fonte: Cola San Jon. Disponível em: <<http://zip.net/btsKNC>>.

Como a tradição do Batuku está associada ao fazer cotidiano e interligada às formas de viver em comunidade, a sua manifestação demarca cerimônias no compasso do ritmo de vida onde seu cenário é o *tereru* (terreiro) – o quintal, a casa ou um largo. Os motivos para sua

realização estão associados aos rituais de casamento, nascimento, batizado, comemorações em comunidades, dias de santos, mas nos seus primórdios era praticado depois do trabalho, preenchendo o tempo livre (Cd-exemplos Vídeo 2). As funções lúdicas e de animação de festejos e rituais não estão separados e, portanto, veiculam uma dimensão de formas de comportamento moral, regras de convívio e demandas comuns e de anseio coletivo. Todavia, considerando que o cenário inicial da prática do Batuku está localizado na zona rural, o contato com o colonizador e, depois, a prática da tradição na área urbana reverberou noutros sentidos poéticos, quando outros valores passaram a ser abordados nos cantos de dançar, como o catolicismo e os significados estruturantes das relações político-ideológicas impostas pelos portugueses. Além disso, os momentos de prática do Batuku ganharam outros ares, passando a aparecer em festivais e realizações políticas, formatando-se também em grupos institucionalizados no século XX.⁷²

A inserção das tradições negras na zona urbana foi incentivada e adotada como proposta governamental de valorização das práticas culturais cabo-verdianas, principalmente depois de 1975, quando houve a independência de Cabo Verde. Uma das primeiras ações do governo foi implementar políticas de salvaguarda, buscando amenizar os prejuízos advindos da repressão e marginalização suplantadas pelos colonizadores.

Assim a relação com o campo, outrora universo ritualístico para as diversas ocasiões do Batuku, tornou-se mote para os cantos de dançar, principalmente por causa das formas de vivência que se exerciam na área rural. Mas não deixaram de abordar o amor, as regras de convívio, a traição, bem como aproveitando alguns momentos para censurar e criticar o que estivesse desregrado.

No que se refere ao corpo instrumental dessa tradição é comum encontrar a *tchabeta* (ou *xabeta*) – em tempos mais antigos ela era feita com pano enrolado, depois passaram a envolvê-lo com sacos plásticos, e, até então, se passou a usar uma almofada coberta de couro artificial (*napa*). Alguns grupos adotam instrumentos de percussão como *congás*, *tumba* (espécie de *djembê*) e de corda-violão.⁷³ A *tchabeta* é acochada entre as pernas das mulheres, que sustentam-na ao cruzar os pés (Figuras 6 e 7).

⁷² MOREIRA. O batuque e a nova geração de *finason & konbersu sabi*, p. 23.

⁷³ RIBEIRO. *Migração, sodade e conciliação*, p. 110.

Figura 6 – *Tchabeta*



Legenda: A *tchabeta* sendo tocada por uma cabo-verdiana.

Fonte: ROSA. Tocando com as mulheres do batuque. Disponível em: <<http://zip.net/bgsKPV>>.

Figura 7 – O *djembé* e a *tchabeta*



Legenda: No lado esquerdo da imagem tem-se um tambor, mais conhecido por *djembé*, e sobre este encontra-se uma *tchabeta* com um pequeno suporte de madeira para que fique bem apoiado entre as cochas.

Fonte: Associação Cultural Boa Nova Batukadeiras de Pensamento. Disponível em: <<http://zip.net/bxs5K2>>.

A *cimboa* (*simboa* ou *cimbô*), marco do Batuku em Cabo Verde, tem como função introduzir a performance musical executando a linha melódica básica. O uso desse instrumento está quase que extinto na ilha de Santiago. Alguns grupos/comunidades já introduziram a viola no corpo instrumental (Figuras 8 e 9). Conforme a descrição de Moreira, a *cimboa*

é um instrumento tipo africano usado em Cabo Verde unicamente no Batuque. Constituída por uma cabaça, que funciona como caixa de ressonância, com dois orifícios circulares. O maior é coberto por uma membrana de couro, e fica na parte posterior, e o menor funciona como a saída do som e geralmente fica na lateral. O braço do instrumento é feito de madeira e atravessa a cabaça. Na extremidade deste braço, é presa a única corda da cimboa, feita de crina de cavalo. Extrai-se o som ao friccionar a corda com um arco de madeira, também munido de uma corda de crina de cavalo.⁷⁴

⁷⁴ MOREIRA. O batuque e a nova geração de finason & konbersu sabi, p. 30.

Figura 8 – *Cimboa*



Legenda: *Cimboa* – cordofone friccionado.

Fonte: Cimboa. Disponível em: <<http://zip.net/bcsj6M>>.

Figura 9 – Cantantes dançantes e a *cimboa*



Legenda: Pedro Mendes Sanches Robalo, mais conhecido como Mano Mendi, friccionando a *cimboa*, e sua esposa o acompanhando nas palmas, ilha de Santiago/Cabo Verde, 2008.

Fonte: Forumbiodiversity.com. Disponível em: <<http://zip.net/btsKNK>>.

Uma vez friccionada, a *cimboa* convida a *batukadera* para o círculo ou semicírculo, enquanto algumas pessoas ficam sentadas em cadeiras ou assentos improvisados com seus instrumentos e outras em pé. Uma *batukadera* que está em pé ou sentada compondo a roda entoando o *fnason* em solo sem dançar. O *fnason* é uma melopeia que aborda assuntos e fatos do cotidiano ditando regras de comportamento e de convivência social, tendo como arcabouço poético ditados e provérbios proferidos durante a performance. O casamento é um dos contextos em que a *fnason* tem como mote para o canto o fato festejado, comumente conhecido como *fnasons de kasamentu*. Num dado momento da festa dos recém-casados, os cantos são proferidos para estes diante dos padrinhos e familiares.⁷⁵

Ainda sobre os motivos para a efusão poética dos cantos, a influência europeia também compõe o repertório das tradições de matrizes africanas uma vez que a ocupação do arquipélago de Cabo Verde foi causada por portugueses colonizadores a africanos escravizados. No que diz respeito ao que foi deixado pelos portugueses, Moreira adverte:

não se deve subestimar a influência europeia nas questões da religiosidade das *fnasons*, que se traduz numa forte presença dos nomes das santidades cristãs em seus versos, o que pensamos ser influência da evangelização dos escravos negros africanos pela Igreja Católica desde os primórdios do povoamento das ilhas.⁷⁶

⁷⁵ MOREIRA. O batuque e a nova geração de *fnason* & *konbersu sabi*, p. 37.

⁷⁶ MOREIRA. O batuque e a nova geração de *fnason* & *konbersu sabi*, p. 52.

A arte de tecer o verbo cantado em *finason* tem como guardiões da tradição dois grandes mestres: Maria Inácia Gomes Correia, mais conhecida “Nha Nácia Gomes” – considerada a “rainha do finason” –, e António Vaz Cabral ou “Ntoni Denti d’Oro” – considerado o “rei do finason” (Figuras 10 e 11).

Figura 10 – A rainha do finason



Legenda: Nha Nácia Gomes, ilha de Santiago/Cabo Verde.
Fonte: Nos ku nos. Disponível em: <<http://zip.net/bfsj58>>.

Figura 11 – O rei do finason



Legenda: Ntoni Denti d’Oro, ilha de Santiago/Cabo Verde.
Fonte: Ntóni Denti d’oru; Sai Catchor. Disponível em: <<http://zip.net/bcsj6X>>.

O canto em *finason* a seguir, na voz de Nha Nácia, mas sem o acompanhamento da *cimboa*, reflete um pouco das influências do catolicismo na memória desta *finadora*, já que aparece no seu repertório cultural uma referência muito forte aos santos católicos e os meios de intermediação na vida dos humanos. O mote do canto é a separação ocorrida entre um casal de noivos por conta da morte do homem durante a sua prestação de serviços militares (Cd-exemplos Vídeo 3).

No documentário “Batuque – a alma de um povo” os cantos são proferidos em crioulo e legendados em inglês. Diante da nossa falta de conhecimento da primeira língua, traduzimos os cantos do inglês para o português, que foram transcritos neste trabalho.

Look the most beautiful thing
 In the world,
 The bride in the middle,
 An armed soldier
 On his way to barracks
 An the priest at the altar
 Saying mass
 The saddest thing in the world,
 Is to want someone who's gone,
 Someone who's died
 Or someone doing military service.
 But, military service,
 Is worthwhile.
 And someone who dies
 Has been called by God,
 And someone who lives has gone
 In search of a life, a better life
 In their own life
 Someone who's god is destined.
 To win, if they deserve to.
 Oh, Nácia Gomes yeh, yeh (bis)
 Oh, God forgive us, yeh, yeh
 Oh, our Lady of Grace
 Oh, my goodness world.
 I don't want to go.⁷⁷

Olhe a coisa mais bonita
 Do mundo
 A noiva no meio,
 Um soldado armado
 Em seu caminho para quartéis
 Um sacerdote no altar
 Cantando a missa
 A coisa mais triste no mundo
 É querer alguém que se foi,
 Alguém que morreu
 Ou alguém fazendo o serviço militar.
 Mas, o serviço militar,
 Vale a pena.
 E alguém que morre
 Foi chamado para por Deus,
 E alguém que vive, foi-se embora
 Em busca de um vida, uma vida melhor
 Em sua própria vida
 Alguém que a Deus se destina.
 Para vencer, se eles merecem.
 Oh, Nácia Gomes, iê, iê (bis)
 Oh, Deus nos perdoe, iê, iê
 Oh, Nossa Senhora das Graça
 Oh, meu bondoso mundo.
 Eu não quero ir

A entrada poética do *finason* quase não aparece mais no contexto da prática do Batuku, e quando ela é realizada só se “verifica a presença da parte dançante que é a *Sanbuna*⁷⁸ num modo simplificado”. Em conversa com o cantador Ntoni Denti d’Oro, Moreira conclui que

tal facto deve-se à geração actual em que os cultores do Batuque não têm experiências de vida necessárias para criar *Finason*, uma vez que a improvisação dos versos implica conhecer e vivenciar muitas e variadas situações, que vão constituir os temas nelas abordados. São todos esses aspectos salientados que constituem os indícios que levam alguns dos nossos estudiosos, músicos e outras personalidades a considerar que o Batuque hoje é uma manifestação cultural em via de extinção.⁷⁹

É importante ressaltar que a *finason* é considerada por alguns estudiosos como sendo a parte introdutória do Batuku, já outros afirmam ser ela a finalização deste último, e há os que defendem ser ela um gênero musical diferente do Batuku (Cd-exemplos Vídeo 4). Depois dessa melopeia segue-se um ritmo mais acelerado em que o coro responde e com ele uma das batukaderas canta mais alto, ambos dialogando com os versos proferidos pela solista.

Recorremos a uma descrição poético-musical mais detalhada feita por Moreira:

⁷⁷ Africa em docs. Disponível em: <<http://zip.net/bgsJWm>>.

⁷⁸ “**Sambuna** – termo que praticamente caiu em desuso; de forma geral é aceite o sentido de ser a parte mais lúdica do batuko, com primazia da música e dança. Em textos mais antigos encontramos ‘zambuna’, que considero ter o mesmo significado.” Cf. NOGUEIRA. Glossário. In: *Batuko, patrimônio imaterial de Cabo Verde*, [s.p.].

⁷⁹ MOREIRA. O batuque e a nova geração de finason & konbersu sabi, p. 26.

Na sua forma tradicional, o Batuque organiza-se como se fosse um crescendo orquestral. Tem dois movimentos (se é que se pode chamá-los assim). Antigamente, o Batuque começava com uma introdução da cimboa, que fornecia a linha melódica base. Hoje em dia, o uso deste instrumento está praticamente extinto e aparece o primeiro movimento que é chamado em crioulo, de *galion*. Neste movimento, uma das executantes chamadas «*batukaderas*», efectua-se um batimento polirrítmico, enquanto que as restantes executantes efectuam um batimento de dois tempos, batendo palmas ou batendo num pano. A cantora solista chamada «*kantadera profeta*» entoa uma melopeia que logo a seguir é repetida, chamada «*ronka baxom*» em uníssono pelas restantes cantoras chamadas «*kantaderas di kumpanba*».

O segundo movimento é chamado *txabéta*. Este movimento corresponde a um clímax orquestral, em que todas as executantes efectuam o mesmo batimento polirrítmico em uníssono, e todas as cantoras cantam o mesmo verso em uníssono, que funciona como refrão.⁸⁰

Uma vez que a complexidade rítmica é trançada ao percurso poético dos cantos de dançar do Batuku, envolvido por variações que discorrem de grupo para grupo, bem como de região para região, não deixamos de utilizar a exposição minuciosa feita por Moreira sobre as formas de composição nessa manifestação:

Nas cantigas de Sanbuna, particularmente, o ritmo «**ban-ban**» ou «**pan-pan**» começa a ser produzido logo que o solista entoa os primeiros versos da cantiga marcados pelo bater alternado com as palmas das mãos sobre o material de percussão, o que talvez, por isso lhe faz assumir essa designação onomatopeia. Inicialmente, o andamento é lento e cadenciado, durante a fase que anteriormente classificamos de *Prizentason*, e quando se alcança auge começa a «**rabida**» e nessa etapa verifica-se um certo aceleração no andamento. O seu progresso máximo, que vai conduzir à cadência da «**txabeta**», é alcançado na fase «*Rabida*», evoluindo ainda mais rápido atingindo a fase final.

O ritmo «*Rapikadu*» também começa a ser produzido logo que o solista entoa os primeiros versos da canção. A sua progressão dá-se de uma forma análoga ao «*ban-ban*» ou «*pan-pan*»: iniciando-se lentamente e na fase «*Rabida*» torna-se mais rápida. E a fase «*Rabida*» corresponde ao auge. É talvez daí que advém a designação.

Identifica-se ainda um terceiro ritmo, o «**galion**», Muito idêntico tanto ao «**ban-ban**» como ao «**rapikadu**». A sua evolução nas cantigas dá-se de forma similar. Convém sublinhar, entretanto, que esses ritmos apresentam variações internas, dependendo da criatividade individual de cada elemento do terreiro ou grupo no qual se verifica uma subdivisão nas tarefas das produções dos ritmos, isto é, uns elaboram o «**ban ban**» ou «**pan pan**», outros o «**rapikadu**» e outros ainda o «**galion**», que pelo seu estilo de andamento no processo de montagem é posto nas extremidades do Terreiro ou como se diz à «*boca do terreiro*». A seguir coloca-se «**ban-ban**» e «**txabeta**» juntas organizadas de forma que harmoniosamente formam o andamento completo do Batuque.⁸¹

A grande variedade de termos utilizados na tradição do Batuku para definir as performances dos cantos de dançar revela a riqueza da sua prática durante séculos. Adquirir o sentido de como isso tudo acontece nos exige uma inserção no cotidiano das comunidades e

⁸⁰ MOREIRA. O batuque e a nova geração de finason & konbersu sabi, p. 27.

⁸¹ MOREIRA. O batuque e a nova geração de finason & konbersu sabi, p. 28-29.

grupos cultores do Batuku, em Cabo Verde, que não dispensam o ato da escuta e do sentir (Cd-exemplos Vídeo 5).

No voleio das batukaderas (Figuras 12 e 13)– executando um movimento ao requebrar os quadris, que é chamado de *dá ku torno* –, imantada pela força sonora que sai da *tchabeta*, acompanhada de palmas, e do coro vocalizando motivos do dia a dia, se restitui a memória dos antepassados que também demarcaram no seu repertório muitas histórias de vida. No cerne do círculo as dançantes no centro das rodas, de pano na cintura, acompanham freneticamente o andamento rítmico das *tchabetas* (Cd-exemplos Vídeo 6).

Figura 12 – Movimento *dá ku torno*



Legenda: Cantante dançante saracoteando as nádegas, vila Ponta Verde (ilha de Santiago/Cabo Verde), em 2005.

Fonte: Batuku. Disponível em: <<http://zip.net/bfsj6b>>.

Figura 13 – Dança de batukadera



Legenda 13: Voleios da batukadera na Associação Cultural Boa Nova Batukaderas de Pensamento, Praia/Cabo Verde.

Fonte: Associação Cultural Boa Nova Batukadeiras de Pensamento. Disponível em: <<http://zip.net/bxs5K2>>.

A dança é performada individualmente, e o pano (*panu di terra*) é utilizado geralmente pelas mulheres, apesar de encontrarmos homens que utilizam esse adorno em suas performances (Figura 14).⁸² Além de ser um adereço corporal, o pano também tem a função de conceder a dança à outra batukadera. Quando duas mulheres dançam simultaneamente no *tereru*, provavelmente está ocorrendo um desafio; no caso de grupos mais novos, podem ser encontrados homens dançando sozinhos ou fazendo par com mulheres (Cd-exemplos Vídeo 7). A forma da batukadera intervir na roda pode variar. Em alguns momentos tem-se uma cantante proferindo um canto enquanto outra está dançando, e, por vezes, aquela que está cantando pode dançar ao mesmo tempo.

⁸² O *panu di terra* “foi uma moeda de troca no comércio da costa africana nos séculos XVI e XVII e manteve-se na cultura cabo-verdiana até aos dias de hoje. As tiras são usadas com frequência à volta da cintura durante a dança do Batuku para salientar os movimentos do corpo. O *panu di terra* é uma peça que carrega para qualquer lugar a identidade cabo-verdiana”. Cf. Panu di terra, a tradição na arte. Disponível em: <<http://zip.net/bpsKNc>>.

A presença do homem na tradição tem como denominação *faranganha* – “dança específica de Boa Entradinha, em que o homem participa” da performance.⁸³

Figura 14 – Roda de batukaderos



Legenda: Batukaderos realizando o *dá ku torno* (Associação Cultural Boa Nova Batukaderas de Pensamento, Praia/Cabo Verde).

Fonte: Associação Cultural Boa Nova Batukadeiras de Pensamento. Disponível em: <<http://zip.net/bxs5K2>>.

Grande parte da literatura que aborda o *Batuku* notifica que a inserção do homem nas rodas dessa tradição é recente, contudo, não podemos desconsiderar um registro feito em 1887, onde o homem também fazia parte do cenário deste canto de dançar, especialmente na ilha de Santiago. Assim a notificação descreve:

reúne-se um grupo de indivíduos de ambos os sexos, quer de pé, quer sentados, dispostos em círculo, no centro do qual está o tocador de viola e que por vezes o cantador salta para o meio dos circunstantes, o tocador retira-se para o lado e começa a dança do torno.⁸⁴

Além dessa cena há outra passagem de 1901, que declara: “ficam as figuras que dançam, homem e mulher. [...] o par que dança tem amarrados panos à cintura”, podem ser atualizadas com a imagem anterior em que um par de batukadeiros performam o *dá ku torno* num mesmo sentido, configurando, possivelmente, as formas mais tradicionais dessa expressão negra.⁸⁵

⁸³ NOGUEIRA. Glossário. In: *Batuko, património imaterial de Cabo Verde*, [s.p.].

⁸⁴ NOGUEIRA. *Batuko, património imaterial de Cabo Verde*, p. 52, citando PAULA BRITO, A. Apontamentos para a gramática do Crioulo que se fala na ilha de Santiago de Cabo Verde, p. 45.

⁸⁵ NOGUEIRA. *Batuko, património imaterial de Cabo Verde*, p. 52, citando ARTEAGA. O batuque, p.188.

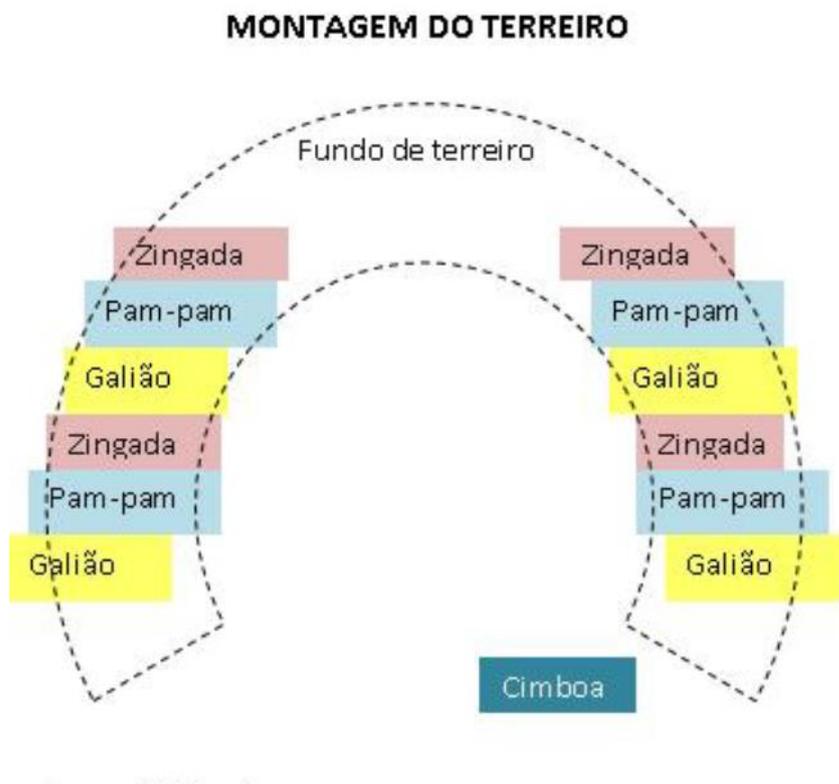
Como sugere a definição de *canto de dançar* – adotada por nós neste trabalho –, no Batuku se percebe como o canto e a dança são inseparáveis para a execução da performance:

constata-se que a evolução do torno no terreiro dá-se conforme a progressão dos andamentos rítmicos da «**txabeta**» nas diferentes fases da cantiga. Na fase «**prizentason**», onde os ritmos são mais brandos e cadenciados, logo que a solista entoia os versos iniciais da cantiga a dançarina ensaia os primeiros passos, «*amara desmara*» o pano da cintura, dá algumas voltas, faz alguns movimentos ligeiros com o corpo, etc. e a partir da fase «**Rabida**» começa-se a verificar uma certa evolução na dança, que acompanha a própria progressão no andamento dos ritmos. Logo que se alcança a fase «**Rabida**», sente-se que o andamento atinge o seu nível máximo e todas as atenções dirigem-se para a dançarina que remexe as nádegas freneticamente: ajoelha-se no chão, leva as mãos a cabeça, bate com as mãos no peito, cerra e abre os olhos, etc., e esta exibição envolve todo o terreiro e o público assistente, que entusiasmado comparticipa muitas vezes com gritos e aplausos. Culminada esta fase, inicia uma nova cantiga e a dançarina pode continuar a dançar ou entregar o pano a uma outra colega do terreiro (*passa pano*). Os panos utilizados costumam ser os mesmos «**Panus di terra**», ou de outros tipos, utilizados na produção dos ritmos da «**txabeta**».⁸⁶

Diante da explanação poético-musical e instrumental de como se desenha a tradição do Batuku no arquipélago de Cabo Verde, no quadro a seguir apreendemos como os significados poéticos e a musicalidade do canto intervêm na performance da batukadera, ditando o movimento a ser dançado conforme o seu girar na roda da expressão (Figura 15):

⁸⁶ MOREIRA. O batuque e a nova geração de finason & konbersu sabi, p. 32-33.

Figura 15 – Paisagem performática das batukaderas (Cabo Verde)



Fonte: NOGUEIRA, *Batuko, património imaterial de Cabo Verde*, p. 44.

A continuidade do Batuku é garantida e se manifesta sob várias ordens no dia a dia da mulher cabo-verdiana. Com o passar do tempo, a tradição foi conquistando outros espaços, mas não perdeu o seu poder de expressão coletiva, de união de pessoas detidas em uma ética que conduz a poética de quem pode cantar dançando e ouvir os ensinamentos e modos de ser nas diversas comunidades de Cabo Verde. Assim é que longe de suas *tchabetas*, por se encontrarem na lida rotineira do trabalho nos mercados e nas ruas vendendo peixes e outros alimentos (Figura 16), as batukaderas encontram um tempo e criam outros dispositivos de percussão para ritmar a vida em canto e dança (Cd-exemplos Vídeo 8).

Figura 16 – Mulheres comerciantes



Legenda: Mulheres vendendo peixes no mercado da Praia, capital da ilha de Santiago (Cabo Verde).
Fonte: Sobre Cabo Verde. Disponível em: <<http://zip.net/bssKxq>>.

Solo

Unforgettable love
I don't think I'll know you again
Have a care
What you say you must tell me.
Remember that in our friendship once,
We were three: you, me and felicity.
I told you my life history,
I told you how I was fixed.
Our friendship is like the mountain mist
If you go away, I'll be alone
Our lives apart our friendship over.

Coro:
(Bis)

Solo

Amor inesquecível
Eu não acho que vou conhecê-lo novamente
Tenha cuidado
O que você diz que você tem que me dizer.
Lembre-se que em nossa amizade, uma vez,
Éramos três: você, eu e a felicidade.
Eu disse-lhe a minha história de vida,
Eu disse-lhe como eu estava preso.
Nossa amizade é como a névoa da montanha
Se você for embora, eu ficarei sozinho
Nossas vidas separadas, nossa amizade acabada.

Coro
(Bis)

Nesse canto de dançar, depois de proferido o primeiro diálogo entre o solo e o coro, a cantante repete mais uma vez todos os versos e, em seguida, as batukaderas que estão tocando em bacias respondem em conjunto com versos mais curtos. Esse é o momento da dançante, que está no centro da roda, acompanhar gradativamente a evolução do ritmo que passa a ser mais acelerado. O clímax da performance é a representação do refrão *repicado* pelo *dá ku torno*.

“Estou em Portugal/ Meus familiares em Cabo Verde”

Dados históricos apontam que uma forte imigração de cabo-verdianos foi registrada em Portugal após a independência de Cabo Verde, em 1975, concentrando-se na zona que nos dias de hoje constitui a Região de Lisboa.⁸⁷ Neste contexto, a música e a dança são consideradas pelos

⁸⁷ Cf. RIBEIRO. Migração, sodade e conciliação, p. 100.

cabo-verdianos residentes em Portugal, durante as confraternizações, sejam elas formais ou informais, como maneiras de demarcação de suas identidades, inclusive como forma de fazer dentro do cotidiano. Nesses encontros estão presentes a dança e a “música cabo-verdiana”, além de outros gêneros musicais que a indústria fonográfica denomina de “música africana” como *funaná, zouk, kizomba, kuduro, batuque, coladeira, semba* etc.⁸⁸

Os primeiros grupos de praticantes da tradição do *Batuque* começaram a se formar na década de 1980, sendo que, atualmente, existem, em média, doze grupos de Batuku em Portugal. O bairro Alto da Cova da Moura, situado no município de Amadora, região metropolitana de Lisboa, é um dos maiores e mais antigos enclaves de imigrantes, majoritariamente cabo-verdianos, mas também oriundos de Angola, Moçambique e Guiné-Bissau. Nesse bairro está localizado o grupo de Batuque Finka-Pé, formado por mulheres cabo-verdianas (Figura 17).

Figura 17 – Grupo Finka-pé



Legenda: Batukaderas em performance, durante apresentação do Grupo Finka-Pé.
Fonte: Grupo de batucadeiras Finka-Pé. Disponível em: <<http://zip.net/bps5sn>>.

Considerando a diversidade de situações nas quais os cantos de dançar acontecem em tradições africanas e de matrizes africanas noutros países, que perpassam momentos, fases, ações e experiências ritualísticas na vida, não poderia ser diferente o caso da tradição do Batuque no Alto da Cova da Moura. Comumente a tradição é praticada nos casamentos, batizados e noutras festas familiares.

O traje é outro elemento que aproxima o percurso traçado por esses grupos e comunidades de matrizes africanas, uma vez que ele evidencia as formas de institucionalização (em grupos) encontradas pelos cantantes dançantes destas tradições. Geralmente as mulheres usam

⁸⁸ RIBEIRO. Migração, sodade e conciliação, p. 101.

saias de uma cor ou estampa, com blusas no mesmo formato ou vestidos iguais, também de uma mesma cor ou estampados (Figuras 18 e 19).

Figura 18 – Grupo Finka-Pé



Legenda: Batukadera em solo – Grupo Finka-Pé (Lisboa/Portugal).

Fonte: Grupo de batucadeiras Finka-Pé. Disponível em: <<http://zip.net/bps5sn>>.

Figura 19 – Grupo Batukaderas de Boa Nova



Legenda: Batukaderas dançando o *dá ku torno* – Grupo Batukaderas de Boa Nova (Praia/Cabo Verde).

Fonte: Associação Cultural Boa Nova Batukadeiras de Pensamento. Disponível em: <<http://zip.net/bxs5K2>>.

No Batuku cabo-verdiano, antigamente, era só mulher quem dançava, mas com o passar dos tempos homens e crianças passaram a dançar e tocar os instrumentos. A inserção do homem na tradição Batuku também está presente em comunidades batukaderas encontradas em Portugal, como é o caso do grupo de batukaderas do bairro 6 de Maio em Damaia, Lisboa (Cd-exemplos Vídeo 9).

Em Portugal e no arquipélago de Cabo Verde, a dinâmica do Batuku incorpora signos das novas gerações em diálogo com as linguagens e os símbolos dos mais velhos e tradicionalistas, não deixando de vigorar e dar sentidos a múltiplas formas de estar e ser, em Cabo Verde, seja nas comunidades que mantêm a tradição em Portugal. Neste país ibérico, as batukaderas recriaram no espaço do canto de dançar o meio para comungar as raízes transmitidas pelos seus antepassados, além de demarcar no tempo e no espaço identidades e possibilidades de reencontros e agrupamentos.

Os batuques que vão/ Os batuques que vêm

“Légba kayo kayo/ Légba siré Ògún”

No Rio Grande do Sul, a religião conhecida como *Batuque* ou *Nação* reúne comunidades afrobrasileiras que se distinguem conforme os aspectos linguísticos, ritualísticos e filosóficos, sendo, organizada em *lados* ou nações. Considerando que o termo *nação*, assim como o termo *batuque*, reflete uma designação do colonizador sobre as expressões e povos africanos, ou de matrizes africanas nas Américas, refletir, também, sobre o seu uso. Deste modo, antes de abordarmos, de forma sucinta, o que caracteriza cada um dos *lados* afro-religiosos, recorreremos a Marina de Melo e Souza, que explicita o posicionamento colonialista que o termo *nação* conota, ao se referir aos povos africanos. Nessa perspectiva, refletimos como as religiões afrobrasileiras, especificamente o candomblé *ketu*, *angola* e *jêje* no Brasil, também se adequaram a essa designação adotando *nação* na sua terminologia.

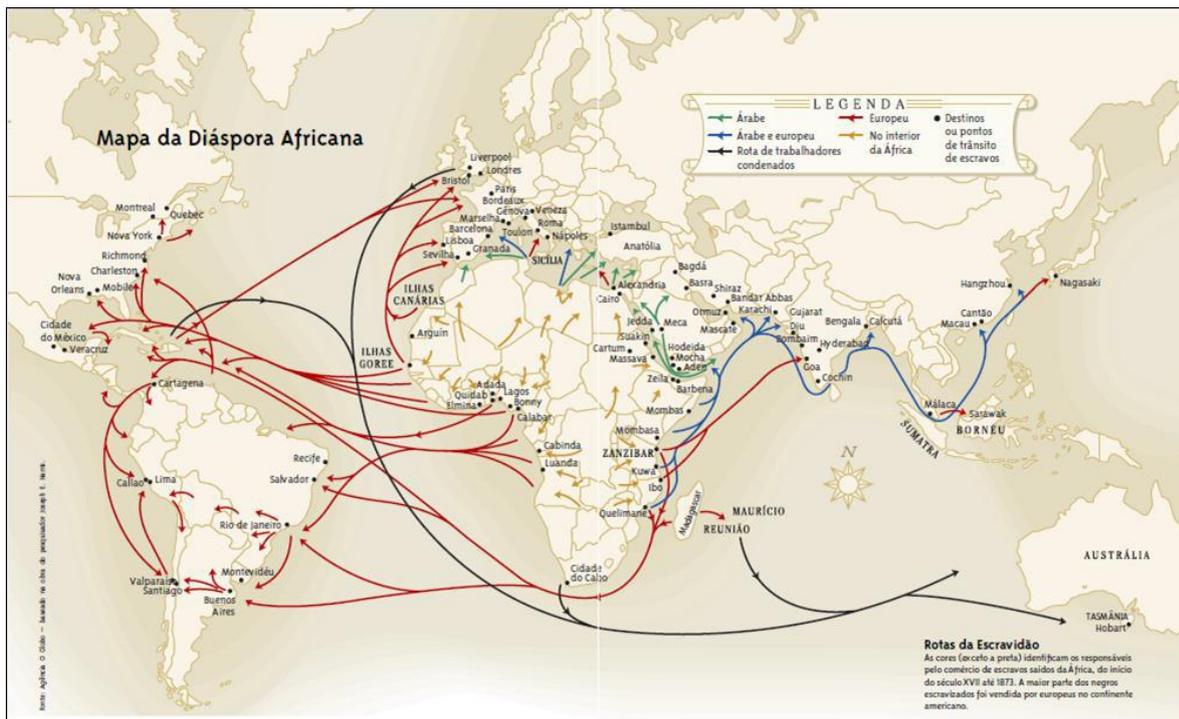
Paulo Dias retoma algumas indicações de como esse processo ocorreu, ponderando da seguinte maneira:

Muitos dos escravizados em meio urbano são autorizados a circular por locais públicos, podendo, portanto, articular-se em grupos segundo afinidades étnico-culturais. É nesse contexto que surgem, em cidades como Salvador, Recife, São Luís do Maranhão e Porto Alegre, as primeiras comunidades organizadas de culto às divindades africanas. Por serem culturalmente dominantes nessas áreas, os sudaneses jêjes (ewê-fon) e nagôs (iorubás) estabelecem um modelo de culto que é adotado por outras etnias africanas ali presentes, cada qual incorporando suas divindades tutelares aos panteões em formação. Essas comunidades religiosas se estruturam de acordo com a origem étnica de seus membros, adorando panteões constituídos por orixás (nagôs), voduns (jêjes) ou inkisses (congo-angolas) e passam a ser conhecidas como candomblés de nação queto e angola (Bahia), xangôs (Pernambuco), tambores-de-mina (Maranhão), batuques (Rio Grande do Sul).⁸⁹

Antes de prosseguir com nossa discussão, é importante ainda visualizar como esses fluxos negro-africanos, principalmente da África Centro-Meridional e África Ocidental, configuraram as cartografias ancestrais em solo americano, com especificidade para o caso brasileiro (Figura 20):

⁸⁹ DIAS. Diásporas musicais africanas no Brasil, [s.p.].

Figura 20 – Mapa da diáspora africana



Legenda: Movimentos das civilizações africanas para as Américas.
 Fonte: Mapa da diáspora africana. Disponível em: <<http://zip.net/brtchM>>.

Marina de Mello Souza afirma que no Brasil colônia o “termo *nação* era empregado para designar grupos originários de uma mesma região, com costumes semelhantes, diferentes daqueles da sociedade na qual estavam inseridos”.⁹⁰ Buscando apresentar um dado histórico que acentua o momento em que o termo começou a ser utilizado, ela deduz que:

parece ter sido empregado na América desde muito cedo como elemento identificador da origem étnica dos africanos para cá trazidos. John Thornton diz que os europeus do século XVII, que tiveram contato com os escravos africanos nas Américas, perceberam que estes estavam divididos em várias *nações* (para os portugueses e espanhóis, que também usavam os termos *geração* ou *casta*), ou *country* (para os ingleses) e *terre* (para os franceses). Nessa identificação de uma identidade particular, eram considerados principalmente a língua e a origem como os elementos básicos de classificação.⁹¹

Contudo, a investigadora encontrou pesquisas apontando que a palavra *nação* não se referia somente “aos lugares de origem dos africanos”, “mas sim aos portos de embarque ou importantes feiras regionais”.⁹² E conclui:

nação era um conceito utilizado por colonizadores para classificar os escravos traficados, geralmente acrescentando ao nome cristão do escravo a nação a ele atribuída. Presente no Brasil desde o século XVI, ainda no século XIX

⁹⁰ SOUZA. *Reis negros no Brasil escravista*, p. 139.
⁹¹ SOUZA. *Reis negros no Brasil escravista*, p. 139.
⁹² SOUZA. *Reis negros no Brasil escravista*, p. 140.

encontramos o hábito de agregar o nome da região de procedência, ou da etnia a ele atribuída, ao nome cristão dos africanos e seus descendentes.⁹³

Uma vez que é recorrente o uso do termo *nação* para se referir aos africanos escravizados e seus locais de deportação, se faz necessário refletir sobre como o termo passou a designar práticas afro-religiosas singulares, e que acabaram se “generalizando” sob a égide do termo *batuque*, quando tratamos o caso do Rio Grande do Sul. Diante das informações históricas apresentadas, compreendemos que, considerando o processo adverso da escravidão, os africanos se apropriaram das classificações atribuídas pelo colonizador e condicionaram, a partir de novas conjunturas, seus valores civilizatórios, crenças, filosofias e tradições milenares. A dinâmica que tecia esta reorganização não foi aleatória, pois os africanos restituíram características socioculturais (costumes, formas de relação com os antepassados e suas línguas) para garantir o culto aos *ancestrais* e sedimentar aspectos civilizacionais, considerando a designação *nação* para as comunidades religiosas de matrizes africanas, e principalmente *lados*, no que se refere ao contexto afro-riograndense. Assim, constituíram-se nesses reagrupamentos afro-religiosos novas identidades grupais adquiridas conforme a diversidade das alteridades majoritariamente bantu.

Alguns registros apontam que o Batuque do Rio Grande do Sul surgiu em Pelotas, no início do século XIX. O estudioso Norton Figueiredo Correa assinala que entre os anos de 1833 e 1859 teria surgido o Batuque nessa região, o que coincide com o surgimento do primeiro terreiro de Candomblé na Bahia, datado no ano de 1830, permanecendo a dúvida, como marca Correa, se a tradição do batuque teria se estabelecido ao no mesmo tempo ou posteriormente ao Candomblé.⁹⁴

Parte dos registros advém de páginas policiais de jornais da época, em que era intensa a repressão e perseguição das tradições e expressões de matrizes africanas. Os fatos noticiados decorriam, principalmente, daquilo que era encontrado como “oferenda” ou “trabalho” espiritual, e observa-se a recorrência de descrição depreciativa dos praticantes. Na manchete a seguir, do *Jornal do Comércio*, temos um exemplo de como as primeiras notificações sobre a existência do Batuque no Estado do Rio Grande do Sul aconteceram: “Foram presas à ordem da delegacia, duas pretas feiticeiras que atraíam grande ajuntamento de seus membros. Na ocasião de serem presas, encontrou-se-lhes um santo e uma vela, instrumento de seus trabalhos [...]”.⁹⁵ Dias também ressalta que “confundidos pelos primeiros cronistas com os batuques dos bantus, os Candomblés também foram objetos de perseguição policial, como “desonestos”, até pelo menos a primeira metade do século XX.

⁹³ SOUZA. *Reis negros no Brasil escravagista*, p. 140, transcrevendo VAINFAS. *Confissões da Bahia*, p. 75.

⁹⁴ ORO. *Religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul: passado e presente*, p. 349, citando CORREA. *Os vivos, os Mortos e os Deuses*, p. 69.

⁹⁵ *Jornal do Comércio*, Pelotas, 9/4/1878, p. 2, *apud* MELLO, citado por ORO, p. 349.

Em alguns documentos da Igreja Católica do Rio Grande do Sul também foram encontrados relatos acerca das práticas religiosas de tradições afrobrasileiras. Ari Oro faz menção ao cônego Matias Wagner, primeiro sacerdote da igreja de Nossa Senhora da Piedade, que no começo do século XX, em Porto Alegre, presenciou cultos e conheceu católicos que tinham relações diretas com as religiões de matrizes africanas. Nas suas pesquisas, Oro ressalta que o “pároco se refere às religiões afro-brasileiras pelos nomes de batuque, umbanda e espiritismo e, *mais genericamente, pelos termos etnocêntricos e preconceituosos de credices, supertições e feitiçarias*”.⁹⁶

A descrição de várias tradições encaminha para um olhar distinto em relação a cada uma delas, uma vez percebido que, assim como o uso das palavras *credices, supertições e feitiçarias* denota etnocentrismo e preconceito, durante todo este tempo passou despercebida a carga semântica colonialista do vocábulo *batuque*.

Todavia, de acordo com a dimensão religiosa que a nossa reflexão carrega, não intencionamos retirar ou substituir a designação em uso pelos membros afro-riograndenses, assim como no caso das outras tradições que também levam esse nome, mas desvelar ou reiterar que cada um desses agrupamentos afro-religiosos mantém características filosóficas e de procedências diversas – basta lembrar-se do cenário que se desenha e da complexidade instituída na distinção entre os panteões dos inkisses (congo-angolas), voduns (jêjes) e os orixás (nagôs) –, que o Batuque silencia na sua forma genérica de ser.

Considerando o contexto em questão, vejamos a definição do batuque enquanto tradição religiosa de matriz africana, que abarca *lados* (ou *nações*) diferentes. Para tanto, em seguida, apontamos algumas características que definem cada um dos *lados*:

Batuque é um termo genérico aplicado aos ritmos produzidos à base da percussão por frequentadores de cultos cujos elementos mitológicos, axiológicos, linguísticos e ritualísticos são de origem africana. O batuque é uma religião que cultua doze orixás e divide-se em “lados” ou “nações”, tendo sido, historicamente, as mais importantes as seguintes: Oyó, tida como a mais antiga do estado, mas tendo hoje aqui poucos representantes e divulgadores; Jeje, cujo maior divulgador no Rio Grande do Sul foi o Príncipe Custódio [...]; Ijexá, Cabinda e Nagô, são outras nações de destaque neste estado. Nota-se que o Keto esteve historicamente ausente no RS, vindo somente nos últimos anos a se integrar por meio do candomblé.⁹⁷

Se comparado com o termo *Candomblé*, *Batuque* revela mais a generalização que ele sobrepõe às diversas tradições, pois, se pensarmos que é comum no primeiro caso identificar qual é a *nação* – ketu, angola, jêje –, no *Batuque*, por mais que seja identificado o *lado*, ele ainda

⁹⁶ ORO. Religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul, p. 351.

⁹⁷ ORO. Religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul, p. 352.

permanece como termo genérico pelo fato de encontrarmos outras tradições designadas por ele, diferentemente do que ocorre com o Candomblé.

Quanto ao corpo instrumental, vejamos como são constituídos os tambores do Batuque conforme a descrição do babalorixá Tiago de Bará Agelú (Figura 21):

Dentro do batuque existem dois tipos de tambores, um mais comumente chamado tambor, propriamente dito, que é conhecido como *ilú*, e temos a *ainbã*. Historicamente ela [*ainbã*] era confeccionada de tronco que se cavucava, se deixava oco, e se pegava cordas, fazia cordas de fibras de algodão que se catava no mato. Posteriormente começou a vim o de barriga de tanoaria... era feito com o pessoal que trabalhava com madeira, com marceneiros, e veio o advento da corda de nylon. Normalmente o *ilú* pode ser tocado por homens e mulheres, e ele tem um feitio que normalmente segue um padrão. Além do padrão religioso, padrão construtivo, normalmente tem 25 centímetros de raio na boca, por 50 centímetros de comprimento. Ele é trançado com cordas nas duas extremidades, normalmente em número de doze – fazê um múltiplo do axé de Xangô –, se colocam guizos dentro do tambor, antigamente eram guizos de cobra, depois, posteriormente, guizos de madeira e, hoje, na falta, guizos metálicos. Ele é unipercussivo, se coloca no meio das pernas, se faz o toque. Ele tem um feitio religioso, assim como a *ainbã*, que eu vou explicar posteriormente. A *ainbã*, ela já é um tambor feminino. Há divergências sobre a feitura, alguns consagram a Xangô, alguns consagram a Yansã. Somente a *ainbã*, ela é tocada somente prontos e somente por homens, e ela, dentro do *batuque*, se faz um acompanhamento de dois *ilús*, um a cada lado. O *alabê* mais antigo toca a *ainbã*, e somente ela improvisa. O feitio dela é parecido com a, com o *ilú*. E, normalmente, pelo feitio antigo ela era feita de cobre de latão porque alguns dedicavam a Yansã. Ela [*ainbã*] é feita 25 centímetros de boca de um lado, por 12 centímetros na outra, ela é cônica, e, normalmente, chega a 1 metro de comprimento, com 12 guizos em cada lado, sendo que na parte superior, nas chamadas *orelhas*, se colocam os guizos, mais os guizos de dentro da *ainbã*. Ela é ambipercussiva, ela é tocada no colo, batendo-se dos dois lados. Em cada feitura diverge, mas, normalmente, esses dois tipos de tambores, eles sofrem, eles passam por ritualísticas, antes de começarem a ser usados no batuque. Há casas que lavam primeiro ou com água da quartinha da casa ou do orixá, dono da casa, ou com a água que é colhida na calha da chuva. Se faz a lavação, depois faz a lavação com *mieró*, se faz imantação com o *orí*, posteriormente, se mataria em cima do tambor. Há casas que consagram a Xangô, há casas que consagram ao dono da casa, há casas que consagram ao orixá do *onilú*, do *alabê* da casa. E esse tambor ele tiraria um chão, como uma pessoa, se faria uma cama, ele descansaria, e no ritual subsequente – normalmente o pessoal fazia na levantação –, esses tambores, eles teriam que vir a rufar. Nos rituais mais antigos, algumas casas ainda a gente vê que o pessoal faz esse ritual anualmente. E assim como em casos desse tipo, principalmente o *ilú*, se há o caso dele ser usado em algum ritual fúnebre, após ele é desencorado e refeito toda a ritualística de imediato porque ele deixaria de ser um de toque ao orixá e passaria a ser instrumento de toque ao *egun*, no caso.⁹⁸

⁹⁸ Depoimento colhido do documentário intitulado *Tamboreiros ou alabês – entoadores de cânticos divinos*. Disponível em: <<http://zip.net/brsKcZ>>. [Transcrição nossa].

Figura 21 – Conjunto instrumental do *Batuque* afro-riograndense



Fonte: File batuque9.jpg. Disponível em: <<http://zip.net/btsKPD>>.

A técnica adotada na confecção desses instrumentos, tanto no tambor de uma pele, o *ilú*, como no tambor bímembranófono, ou seja, de duas peles, no caso o *ainhã*, advém do sistema utilizado tradicionalmente pelos sudaneses e que também é encontrado nos *ilús* dos xangôs em Pernambuco e nos conhecidos *abatas* do Tambor de Mina no Maranhão.⁹⁹

Também são comumente utilizados os *agês* (instrumentos feitos com cabaça e trançado com cordão de contas), mais conhecidos como *afoxé*. Ele é encontrado na Bahia com o nome de *xequerê*, e em Pernambuco como *áque*, “constituem outro instrumento da África Ocidental” (Figura 22).¹⁰⁰

Figura 22 – Agê ou xequerê



Legenda: Instrumento musical oriundo da África Ocidental.
Fonte: Pint it. Disponível em: <<http://zip.net/bws4qw>>.

⁹⁹ Cf. DIAS. Diásporas musicais africanas no Brasil, [s.p.].

¹⁰⁰ DIAS. Diásporas musicais africanas no Brasil, [s.p.].

Os *tamboreiros* (designação atualmente mais utilizada para se referir àqueles que tocam na Umbanda desse estado) ou alabês são as pessoas, geralmente homens, que tocam os tambores e também cantam os *eris* (cantos). Esses cantos possuem coreografias adequadas para cada orixá, que são performadas num círculo em sentido anti-horário. O dirigente do terreiro usa um *adjá* (Figura 23), espécie de sineta de metal, podendo ser dourado ou prateado, que tem como uma de suas funções guiar o orixá incorporado e manter sua energia durante a performance.

Figura 23 – Adjá



Legenda: Instrumento de metal usado no Candomblé.
Fonte: Adjá. Disponível em: <<http://zip.net/bxsLbq>>.

Esse instrumento também é anunciador de algo que está sendo feito no terreiro, início de algum ritual, além de ter o poder de provocar o transe quando tocado acima da cabeça de alguma pessoa. O seu manuseio está restrito às autoridades de terreiro como ialorixá, babalorixá, ekédi, ogã etc.

Os cantos são responsoriais, uma pessoa (*tamboreiro*) canta e o coro responde. O início de cada canto é feito com uma saudação para o orixá, em seguida vêm os versos proferidos pelo solo, que pode ser de um *eri* ou cantos sequenciados. A emissão de um canto ou de vários depende do ritual em questão. A seguir temos uma amostra de *eris* proferidos pelo babalorixá Antônio Carlos de Xangô, para o orixá Exu Bará, do *lado* Jêje (Cd-exemplos Canto 10):

Bará

Saudação:

Tamboreiro – Ajúbà Bàrà-Légbà, Olóde, Èsù-Lànà, Bàrà Dage burúkú, Lànà Bàrà' Jàlù Lálúpo, Èsù-Bàrà! (Respeitamos ao Bará, dono do látigo, dos campos, Exu no caminho, Bará que corta o mal, abre os caminhos Bará mensageiro do tambor. Abre senhor do dendê Exu-Bará!)

Responder – Lálúpo! (Abre senhor do dendê)

Nota: A seguir só será usado T para tamboreiro e R para resposta

T – Légbà kayo kayo (Legba recolhe a alegria)

R – Légbà kayo kayo (Legba recolhe a alegria)

T – Légba siré Ògún (Legba divirta-se com Ogum)
(...)

Portanto, de acordo com a sistematização em *lados*, o Batuque riograndense dividiu-se em: Oyó, tradição de culto ao orixá; Jêje, ainda fortemente presente em São Luis do Maranhão, que tem na composição do seu panteão os voduns, contudo, no Rio Grande do Sul cultua os orixás nagô; Cabinda é uma das províncias e capital da República de Angola, localizada na região do universo linguístico e cultural bantu, é comum encontrar nesta província o culto aos inquices. Entretanto, no Rio Grande do Sul, o *lado* designado por Cabinda cultuava os orixás iorubanos; Nagô, no Brasil se cultua os orixás cuja origem é nos povos iorubanos e, por fim, o Ijexá, *lado* predominante na religiosidade afro-riograndense, cultua-se o orixá.

No universo de divindades africanas cultuadas no Rio Grande do Sul, o Batuque, cujo *lado* cultua os orixás, tem representado no seu panteão os seguintes orixás: Exu, Iansã, Ogum, Xangô, Odé, Obá, Ossanhe, Xapanã, Oxum, Iemanjá, Oxalá e os Ibeji. Além destes, alguns terreiros também cultuam os Eguns.¹⁰¹

“Mão de couro é o toque do batuque”

No Norte do Brasil, as matrizes africanas também estão presentes nas tradições de cantos de dançar, mantendo em comunidades negras formas de tratar da vida e proferir em versos as práticas cotidianas e seus saberes transmitidos pelos antepassados. Considerando a imersão em expressões afro-negras que são denominadas pelo termo *batuque*, o Amapá também tem um exemplo que deve ser abordado. Em Macapá, capital amapaense, tanto o *Marabaixo* quanto o *Batuque* são práticas culturais de matizes bantus, principalmente quando pensamos na grande quantidade de quilombos que mantêm o Marabaixo e o Batuque no seu calendário de atividades culturais.¹⁰² Assim como grande parte dos cantos de dançar afrobrasileiros está associada aos festejos de cunho afro-católico, ou seja, à tessitura de uma filosofia afro-negra em diálogo com o catolicismo, bem como aos acontecimentos que marcam fases e atos da vida em comunidade, no caso das duas tradições afro-amapaenses citadas não é diferente.

Pesquisadores apontam que o advento de populações negro-africanas no estado do Amapá tem início na primeira metade do século XVIII. Segundo Piedade Lino Videira, parafraseando F. R. dos Santos,

A chegada de população negra no Amapá remonta os anos de 1749 a 1751, como escravizados de famílias provenientes do Rio de Janeiro, de Pernambuco,

¹⁰¹ Portal do Candomblé. Disponível em: <<http://zip.net/blsJBt>>.

¹⁰² Conforme o mapa da Fundação Cultural Palmares, até o ano de 2010 havia registrado 21 comunidades quilombolas acolhendo 580 famílias. Cf. VIDEIRA. *Batuques, folias e ladainhas*, p. 116-117.

da Bahia e do Maranhão. Outros são advindos da Guiné Portuguesa e trabalhavam na cultura do arroz; no entanto, o maior contingente era constituído de fugitivos da região de Belém – durante o governo do Grão-Pará, os quais formaram um mocambo às margens do rio Anauerapucú (município de Mazagão). Foram descobertos ocasionalmente por caçadores de índios, então seus habitantes abandonaram o local e foram mais para o norte, para evitar outros encontros.¹⁰³

Uma vez que o nosso objetivo aqui é abordar as tradições conhecidas por *batuque*, expomos as vozes de alguns mestres desta tradição, mas também colhemos alguns saberes sobre como se pratica o Marabaixo, já que nesse caso as duas tradições caminham juntas. Para tanto, o terreiro de amparo para as descrições dessas tradições é o Quilombo do Cria-ú,¹⁰⁴ localizado a 12 km de Macapá.¹⁰⁵

Seu Raimundo, descendente quilombola do Cria-ú, tece comentários sobre a origem do nome que identifica o quilombo, entrelaçando informações acerca da tradição do Marabaixo:

chamam Mocambo, mas é Quilombo mesmo, segundo falam, quando eles iam com a jangada pegar pedra, lá no Rio Pedreira, aqueles que tinham facilidade se jogavam na água, nadavam e iam embora, foi aí que surgiu o nome “ladrão”. Mar-acima ou Mar-abaixo, quer dizer, quando a maré enche, aí vaza. Tem rio que no meio tem um bom lago, de criar “Aú”, pega o lago pra criar “Boi Preto” (Búfalo), “Criaú”, aí já o pessoal diz: – é Curiaú. Nome original é “Criaú”, quer dizer, criador de boi preto. Você pode ver que os antigos lá de 70 a 81 anos não chamam de Curiaú, é Criaú.¹⁰⁶

Rememorando outros contextos em que a prática do Batuque dependiam do consentimento do senhor da casa grande, Seu Raimundo, quilombola do Cria-ú, conta sobre os significados e os motivos para o festejo acerca dessa tradição:

O Batuque é quando o ‘senhor’ tinha uma boa colheita ele dizia para os negros escravizados que podiam ter uma ‘mão de couro’, quer dizer podiam bater tambores – era a roda do Batuque pra festejar, pra se divertir naquele Batuque lá, foi boa a colheita. A safra de café, a cana-de-açúcar, seja lá o que for o que o fazendeiro tinha.¹⁰⁷

¹⁰³ VIDEIRA. *Batuques, folias e ladainhas*, p. 115, citando SANTOS, História do Amapá. 1998.

¹⁰⁴ “Segundo a tradição oral da Comunidade, repassada por várias gerações, Curiaú tem origem nos termos CRIA (de criar) e MÚ (de gado), evoluindo para CRIA Ú e, posteriormente, CURIAÚ, traduzindo-se num lugar propício para criação de animais.” Cf. Cantos da Amazônia. Disponível em: <<http://zip.net/bqsL3t>>.

¹⁰⁵ A escolha pela comunidade do Cria-ú como lugar de representação das tradições de cantos de dançar afro-amapaenses, em especial o Batuque, deve-se à minha visita a esse quilombo no ano de 2013, quando tive a oportunidade de conhecer com Piedade Lino Videira, alguns representantes do Marabaixo e do Batuque. Também visitei a capela de São Joaquim, o salão do festejo e a cozinha onde é feita a comida nos tempos dos festejos.

¹⁰⁶ Ancestralidade africana no Brasil. Disponível em: <<http://zip.net/bssKyn>>.

¹⁰⁷ Ancestralidade africana no Brasil. Disponível em: <<http://zip.net/bssKyn>>.

Uma “mão de couro” é o toque do Batuque, o toque do tambor, era só isso mesmo, dava aquela noite lá, pra gente se divertir. Pr’as pessoas na Senzala se divertir, só porque foi boa a colheita.¹⁰⁸

Conforme o depoimento de Seu Raimundo, e considerando o que ainda é praticado pelos membros da tradição do Batuque, os significados que regem a expressão dessa expressão são mantidos como elos entre o que foi vivido pelos antepassados e os atuais, tecendo uma cadeia de sentidos que estruturam a filosofia de vida e a continuidade dessa cultura em relação àqueles sujeitos que hão de vir.

Os motivos dos cantos são muitos, desde a rememoração do cotidiano de seus antepassados escravizados, crônica histórica da comunidade, o trabalho na agricultura, até louvores aos santos católicos como São José, São Tiago, Santo Antônio e São Joaquim. No caso da comunidade do Cria-ú, São Joaquim é considerado o padroeiro do quilombo, e tem o levantamento do pau da bandeira realizado no dia 14 de agosto, sendo a festa comemorada durante uma semana. Conforme a tradição da comunidade, a festa é organizada por uma família ou por um festeiro como acontece no Congado mineiro. No Cria-ú de Dentro ainda é festejado São Sebastião e Santo Antônio, e no Cria-ú de Fora comemoram Santa Maria e São Tomé.

Há mais ou menos 250 anos, o festejo de São Joaquim é realizado entre os dias 9 e 18 de agosto, na comunidade do Cria-ú. A dinâmica que rege o ritual entre as comunidades do Batuque e Marabaixo dos povos amapaenses é a mesma exercida no Congado mineiro, ou seja, a comunidade festeira recebe seus convidados e tem a obrigação de “pagar a visita” no dia da festa do padroeiro dos respectivos grupos visitantes.

O procedimento poético para composição das *bandaias* (cantos de dançar) do Batuque é o mesmo praticado noutras tradições afrobrasileiras, ou seja, o canto em que o cantador/solo dialoga com o coro. Além dessa característica, frequentemente evidenciada nos estudos das tradições afrobrasileiras, outras de cunho etnomusicológico podem ser descritas conforme Tiago Pinto:

Porém, o modo como se dá esta execução [canto responsorial] e as frases musicais curtas, sobretudo no batuque do Cria-ú, reforçam a evidência de se deparar, neste caso, com a continuidade de uma herança africana. No repertório do Cria-ú ocorre a predominância de uma configuração melódica pentatônica, além das melodias compostas por poucos graus. As escalas pentatônicas e as eventuais incursões em escalas modais, com uma redução de graus, distanciam esta música da funcionalidade harmônica de tradição européia. O estilo de execução vocal, com sua sobreposição do início da frase do puxador sobre o final da frase do côro, é outro critério que remete à África. É curioso observar que estilos mais populares da Amazônia, como o carimbó, já aderiram à funcionalidade harmônica européia na sua construção melódica, embora preservem

¹⁰⁸ Ancestralidade africana no Brasil. Disponível em: <<http://zip.net/bssKyn>>. Cf. também o depoimento de Dona Esmeraldina em GOMES. *Memórias das danças do marabaixo e do batuque*, p. 62.

outros elementos de origem africana, como a mencionada sobreposição do final com o início da frase cantada, entre outros.¹⁰⁹

Sob a perspectiva de como se procede o ato poético em que o solo puxa o canto que passa a ser respondido pelo coro, acompanhado dos ritmos ecoados pelos instrumentos, geralmente os primeiros versos proferidos pelo solo servirão de refrão para o grupo cantante. Esses primeiros versos não têm uma quantidade de linhas pré-definidas, porém caracterizam-se por serem enunciados poéticos curtos. Assim, o coro obtém segurança na resposta que deve ser concedida ao solo. O canto proferido pelo grupo “Raízes do Bolão” (Cd-exemplos Vídeo 11) é um exemplo da liberdade poética que a solista usufrui, uma vez que proferidos os primeiros versos, o coro apreende que o refrão foi lançado e imediatamente repete-o, outorgando a confirmação poética para a evolução do solo:

Solo

Aruê São Joaquim,
Aruê São Joaquim,
Na hora da morte
Se lembra de mim

*Coro: (bis)*¹¹⁰

Apesar do grande e variado repertório que compõe o universo poético de cantos de dançar do batuque amapaense, as performances de cada ritual estão sujeitas ao ato da criação que emana dos praticantes da tradição, o que diversifica mais ainda as possibilidades de motivos para a emissão de cantos. Lembrando o que foi observado anteriormente – quando abordamos que tanto o Batuque quanto o Marabaixo estão fundamentados num arcabouço filosófico e religioso de matiz negro-africana em diálogo com a europeia, ou seja, num catolicismo negro – duas palavras nos versos acima corroboram como o sentido do canto de dançar/reza pode ser construído a partir da confluência de duas matizes distintas: *aruê* e *São Joaquim*.

Nesse sentido, não podemos desconsiderar que uma visão de mundo negro-africana se desvela na totalidade da estrofe, e que se manifesta também nos significados da dança em sentido anti-horário, tecendo uma relação direta com os antepassados – essa inscrição negro-africana será discutida mais à frente, quando abordaremos o conceito de *tempo espiralar* e *encruzilhada*.¹¹¹ *São Joaquim* é um santo católico e *aruê* tem um conteúdo semântico de ordem afro-religiosa que acarreta na estruturação do sentido dos versos dos cantos abaixo. *Aruê* significa “saudação a Exu (Aruê- Exu ou Laroîê Exu) – termo também usado para espíritos desencarnados”.¹¹² Portanto, o

¹⁰⁹ VIDEIRA. *Batuques, folias e ladainhas*, p. 124, citando Tiago Pinto (2000).

¹¹⁰ Sonora Brasil. Disponível em: <<http://zip.net/btsKQd>>.

¹¹¹ Cf. MARTINS. Performances do tempo espiralar, 2002.

¹¹² Terreiro do Pai Maneco. Disponível em: <<http://zip.net/bpsKPM>>.

enunciado poético possivelmente é um pedido de intervenção dos antepassados – representado por São Joaquim – na hora da passagem dos que se encontram nesse mundo.

Outra possibilidade de vinculação de sentidos afro-religiosos contidos na estrofe em questão advém da relação investida numa das entidades cultuadas no panteão umbandista brasileiro: o Preto Velho. Existem cantos em que o termo *aruê* aparece tecendo nos versos o mesmo sentido de saudação encontrado no canto do Batuque. Além disso, também há um Preto Velho chamado Pai Joaquim, o que pode evidenciar as formas de expressão utilizadas pelos praticantes da tradição ao dialogar com alguns nomes de santos católicos, em decorrência do que foi necessário no período escravagista, mas com o objetivo de cultuar seus ancestrais conforme os exemplos a seguir:¹¹³

Exemplo 1

É de Congo, é de Congo, é de Congo
É de Congo, é de Congo, *aruê*
Quem trabalha na linha de Congo
Agora que eu quero ver
Arriou na linha de Congo
É de Congo, é de Congo, *aruê*
Rei de Congo é rei coroado
Na linha de umbanda, *aruê*.

Exemplo 2

Na aruanda
Tem rosário
De Nossa Senhora
Aruê meu São Benedito
São Benedito que nos
Vale nessa hora.

Exemplo 3

Pai Joaquim ê, ê
Pai Joaquim ê, a
Pai Joaquim veio de Angola
Pai Joaquim veio de Angola,
Angolá.

Os tambores do Batuque são feitos de tronco escavado e encobertos com pele de animal. O corpo instrumental é comumente chamado de *macacos*, já que os dois tambores: *amassador* (ou *marcador*) e *repinicator* (ou *dobrador*) são feitos com o tronco do *macacaueiro*. Além destes, são utilizados três ou quatro pandeiros enormes, esculpidos com a madeira do *cacaueiro* e com peles de sucuriju (cobra também conhecida por sucuri), anaconda ou de carneiro. O couro dos instrumentos é esquentado na fogueira para sua afinação.

Na tradição do Batuque no Amapá existe uma variedade no corpo instrumental dos grupos, além da forma como os tambores são tocados. Enquanto no quilombo do Cria-ú os tocadores percutem os dois tambores somente na parte em que têm a pele do animal, em Igarapé do Lago, distrito de Santana-AP o Batuque é constituído por três tambores – *cupiúba*, feito com a árvore da cupibubeira, ele é o maior dos três e tem a função de fazer a marcação; o *macacaúba*, mediano, esculpido num tronco de árvore de mesmo nome; e o *cajuna*, menor de todos –, sendo que um deles é percutido na parte posterior por um segundo instrumentista (Figura 24). Por medirem menos de 1 metro, os dois últimos instrumentos acompanham os cortejos dos festejos. Além dessa comunidade de *ngoma*, também integra o corpo instrumental do Batuque de Igarapé

¹¹³ Terreiro do Pai Maneco. Disponível em: <<http://zip.net/bpsKPM>>. [Grifos nossos].

do Lago um *ganzá*, feito com taboca levando sementes no seu interior e recebendo também o nome de *taboqueira*, o *rapador*, também produzido com a taboca, são escavados gomos que serve para emitir o som quando o tocador passa varetas, e pandeiros como são comuns tanto no Batuque como no Marabaixo amapaense.¹¹⁴

Figura 24 – Batuque de Igarapé do Lago



Legenda: Tocadores do Batuque de Igarapé do Lago, Santana-AP, jul. 2012.

Fonte: Igarapé do Lago homenageia Nossa Senhora da Piedade. Disponível em: <<http://zip.net/brsKdv>>.

Uma vez que o corpo instrumental pode apresentar diferenças, seja na quantidade de tambores utilizados ou na denominação de cada um deles, mesmo quando se trata de uma tradição que é comum numa região, como é o caso do Batuque na comunidade do Cria-ú e Igarapé do Lago, o estudioso Tiago Pinto chama atenção para esse fato e apresenta outros nomes para os dois tambores menores do *ngoma* de Igarapé do Lago. Este autor adverte:

Nota-se que a nomenclatura dos instrumentos é própria em cada uma das comunidades negras do Amapá, a mais original sendo a do Igarapé do Lago: Cupiúba é o tambor maior, macaco e macaquinho os nomes que se dá aos outros dois tambores. O batuque do Igarapé do Lago ainda se destaca pelo raspador, um idiofone de fricção tipo reco-reco, e pela taboca (ou xeque-xeque) um grande chocalho. No batuque do Cria-ú tocam-se apenas dois tambores de tronco de árvore (além dos mencionados pandeiros), igualmente deitados e montados pelos tocadores. Aqui são denominados de marcador e dobrador, ou também de marcador e repinique.¹¹⁵

É importante trazer nessa descrição do Batuque amapaense como surgiu a tradição, em especial na comunidade de tambor de Igarapé do Lago, convergindo em formas semelhantes ao

¹¹⁴ Comunidades e distritos do Amapá. Disponível em: <<http://zip.net/bnsKlp>>.

¹¹⁵ VIDEIRA. *Batuques, folias e ladainhas*, p. 119, citando Tiago Pinto (2000).

que ocorreu noutras sociedades de tambor no Brasil. Nessas coletividades os povos africanos e seus descendentes reconfiguraram o modo de exercer o culto aos seus ancestrais. Portanto, trazemos uma transcrição do relato colhido de Dona Zezinha (Figura 25), uma das “escravas devotas de Nossa Senhora” – expressão utilizada pelos membros da tradição para se referir as cantantes dançantes (*bailantes* que respondem em coro ao solo do *mantenedor*) –, em que são apresentados os fatos que deram origem ao que é praticado até hoje:

Figura 25 – Dona Zezinha



Legenda: Cantante dançante do *Batuque*, Igarapé do Lago, Santana-AP, jul. 2012.

Fonte: Igarapé do Lago homenageia Nossa Senhora da Piedade. Disponível em: <<http://zip.net/brsKdv>>.

Muito tempo atrás no continente Africano, um casal de negros teve uma linda filha: branca, loura e de olhos claros, que chamou a atenção de todos, tanto por sua formosura quanto pelo fato de que naquele tempo o continente só era habitado por negros. O fato chegou ao conhecimento do rei que, movido pela curiosidade, foi visitar o casal. Ao ver a criança ele e a rainha se ofereceram para serem os padrinhos de Sereia, como foi chamada a pequena.

Sereia cresceu à sombra do amor e a dedicação de seus pais e irmãos e com o amparo e proteção real. E assim foi até a sua adolescência quando, prestes a completar quinze anos, ela declarou querer de presente um barco, pois seu sonho era conhecer o Atlântico. Seu padrinho, o rei, atendeu ao pedido da afilhada e no dia do seu aniversário levou a todos para passear no barco que tinha como tripulação os irmãos de Sereia.

O passeio seguia como um sonho quando uma forte tempestade abateu o oceano e fortes ondas entornaram a embarcação, lançando todos no mar agitado. Mesmo lutando por suas vidas, todos viram quando um grande animal emergiu e puxou Sereia para o fundo. Ao chegar em terra firme, olhavam desesperados para o mar na esperança de que a moça aparecesse. Chegou o fim do dia e do oceano só o barulho das ondas se faziam ouvir.

Ao chegarem em casa relataram o ocorrido a todos que conheciam:

“Fomos passear com a Sereia,
bicho do fundo levou.

Nos corre sangue nas veias,
no coração deixa a dor”.

Dia após dia, seus irmãos voltavam ao local de seu desaparecimento na esperança de que Sereia aparecesse. Sua mãe implorava a Nossa Senhora para que tivesse piedade de seu sofrimento e que a fizesse ver sua filha novamente. Até que passado um mês, ao chegarem ao local, viram sua irmã em cima de um morro de areia, com seus membros inferiores semelhantes a um peixe de escamas prateadas. Inflamados de emoção, os irmãos tentaram se aproximar de Sereia, mas esta pediu para não ser abraçada, pois agora eles não pertenciam mais ao mesmo meio. Pediu, porém que, em um mês, trouxessem sua mãe para vê-la.

Assim foi feito, e em um mês, retornaram ao seu boiador em companhia de sua mãe, que ao ver a amada filha, caiu em prantos e agradeceu a Nossa Senhora que teve piedade de seu sofrimento e concedeu a graça de fazê-la ver sua filha uma vez mais.

Sereia declarou que fora encantada e agora sua sina seria viver no fundo dos rios e mares como Iemanjá. E em agradecimento à Nossa Senhora, sua família deveria fazer uma estátua da Santa com o filho Jesus ao colo. Além disso uma festa deveria ser preparada. E assim foi, Iemanjá orientou todos os aspectos da festa: o canto da folia, como deveriam ser feitos os instrumentos, as procissões, a bebida gengibirra, o batuque e tudo mais.¹¹⁶

O canto que intercala a narração revela uma comunhão entre os universos de matizes africanas e cristã. É com ele que o *mantenedor* abre o festejo que “Iemanjá orientou” em homenagem à Nossa Senhora da Piedade, proferindo versos que restituem na vida dos praticantes da tradição a memória dos antepassados, atualizando o que aconteceu no continente africano e que dá sentido ao que se inicia. Depois de emitido o primeiro canto, os mais velhos da comunidade são o mote para os cantos que se seguem abordando os fatos da vida dentro do grupo. Além do canto, a “Procissão da Meia Lua” é outro ritual que demarca e corrobora passagens da narração fundacional, sendo realizada no décimo primeiro dia do festejo. Este ritual se configura em traçar uma meia lua no igarapé que circunda a vila. O barco realiza seu trajeto tendo à frente o porta-bandeira que guia a tripulação composta por tocadores, cantantes dançantes e a santa (Figura 26). Por fim, o festejo tem como ápice o Batuque.

¹¹⁶ Igarapé do Lago homenageia Nossa Senhora da Piedade. Disponível em: <<http://zip.net/brsKdv>>.

Figura 26 – Procissão da Meia Lua



Legenda: Procissão da Meia Lua, Igarapé do Lago, Santana-AP, jul. 2012.

Fonte: Igarapé do Lago homenageia Nossa Senhora da Piedade. Disponível em: <<http://zip.net/brsKdv>>.

A partir da história fundacional, intuímos como ela se constitui de elementos estruturantes que solidificam elementos de matizes negro-africanas em diálogo com os de cunho católico. Assim, com o uso de uma narração que agrega valores e sentidos que ultrapassaram a ordem vigente, os mais velhos recorreram num dado momento da história ao universo além-mar de seus antepassados, para organizar um novo sistema de relação com os ancestrais em que passou a ser considerada a representação de matiz europeia como coadjuvante de uma tessitura que comumente ficou conhecida como *catolicismo negro*.

É sob esse viés que as protetoras das águas conhecidas em bantu como *Mikaia* e *Dandalunda*, cujas correspondentes, respectivamente, em iorubá são *Iemanjá* e *Oxum*, compõem o discurso mitopoético das tradições afrobrasileiras, mantendo em novos contextos a religiosidade negro-africana estabelecida na relação com os rios e com o mar. A prática de velejar com a santa católica no rio evidencia bem a filosofia negra da tessitura a que nos referimos.

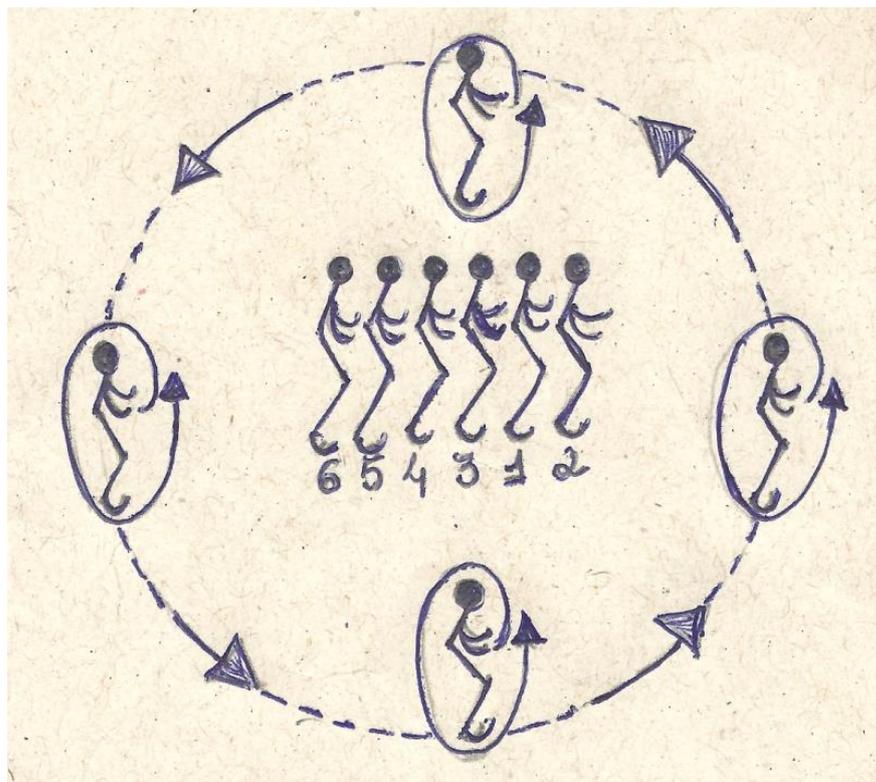
No momento do Batuque do Cria-ú, os instrumentistas dos pandeiros e tambores se arranjam no centro da roda, enquanto o cantante, homem ou mulher, localizado entre os dois tambores, puxa sua *bandaia*, que logo é respondida pelo coro. A quilombola e pesquisadora Piedade Lino Videira faz a descrição de uma cena musical mostrando como se procede a performance dos instrumentistas:

Após o cantador ou cantadora cantar o refrão da bandaia que respondido pelos brincantes em voz alta, o percussionista que ocupa o tambor de nome amassador percute esse instrumento marcando a dinâmica da melodia da música tum... tumtum...tum... tumtum... Depois entra o tambor de nome repinicador fazendo o ritmo do dobrador: tratá... tratá... tratá... tratá... para dar outro andamento a dança, acelerando o ritmo com toques diversificados a cargo da habilidade do tocador é a função do repinicador. Só então entram os pandeiros para completar a orquestra percussiva do Cria-ú.¹¹⁷

No ritmo dessa paisagem musical os dançadores (mulheres, homens e crianças) volupeiam entre si e em volta dos tocadores, girando no sentido anti-horário (Figura 27). A autora ainda faz descrição detalhada de como a dança acontece:

Os (as) brincantes vão ocupando o centro do barracão formando um grande círculo no qual as pessoas dançam lado a lado, uma atrás da outra, em duplas de mulheres, casais formados por homem e mulher, crianças com adultos, crianças e crianças, adolescentes e idosas (os), enfim todos dançam e respondem o refrão das bandaias. Espalhados (as) pela sede oficial ficam as pessoas que estão cansadas e precisam descansar e cochilar entre uma mão-de-couro e outra ao cair da madrugada, e espectadores em geral.¹¹⁸

Figura 27 – Dança do Batuque macapaense



Legenda: O número 1 representa o homem ou a mulher cantante da bandaia; o 2 e 3 são os tocadores dos tambores; já o 4, 5 e 6 estão identificando os tocadores de pandeiros. Ao redor tem-se o coro de cantantes dançantes.

Ilustração: Ridalvo Felix.

¹¹⁷ VIDEIRA. *Batuques, folias e ladainhas*, p. 218.

¹¹⁸ VIDEIRA. *Batuques, folias e ladainhas*, p. 219.

Portanto, retomando o aspecto instrumental da tradição do Batuque amapaense, a afinação dos couros dos tambores e pandeiros é feita a fogo, modo comum em muitas tradições afrobrasileiras, a exemplo do *Candombe* mineiro, *Tambor de crioula*, *Batuque de umbigada*, entre outras. É importante apontar as similaridades existentes entre estas culturas de matriz bantu, principalmente no que se refere à técnica de confecção dos instrumentos, a forma como são afinados para o toque, e também pela maneira como são tocados. Exceto o Candombe mineiro, as comunidades de *ngoma* do Batuque do Macapá-AP, no Tambor de crioula-MA, Batuque de São Romão-MG, Batuque de umbigada-SP e Samba de Cacete-PA têm como similaridade a forma de percutir os tambores, além do posicionamento de alguns dos tocadores sentados sobre instrumentos específicos de cada tradição (Figuras 28 a 32).

Figura 28 – Batuque macapaense



Legenda: Tocadores do Batuque macapaense, Quilombo do Cria-ú, Macapá-AP.

Fonte: Vai começar o batuque. Disponível em: <<http://zip.net/bvsKyx>>.

Figura 29 – Tambor de Crioula



Legenda: Da direita para a esquerda temos o tambor grande, meio e crivador, São Luís-MA, em 1938.

Fonte: Tambor de crioula. Disponível em: <<http://zip.net/brsLdr>>. ¹¹⁹

¹¹⁹ Essa imagem faz parte da coleção do primeiro registro fotográfico feito sobre o Tambor de Crioula, em 19 jun. 1938, durante a execução do projeto denominado “Missão de Pesquisas Folclóricas” idealizado por Mário de Andrade.

Figura 30 – Batuque de São Romão



Legenda: Os *roncadores* são uma espécie de *puíta*, onde um tocador percute na parte encoberta, e outro fricciona a haste que está no interior do tambor.

Fonte: CD livro do batuque de São Romão. Disponível em: <<http://zip.net/bds5pm>>.

Figura 31 – Batuque de Umbigada



Legenda: Nessa tradição um instrumentista toca sentado sobre o *tambu* (tambor maior), enquanto outro percute a *matraca* (cabos de madeira), e por cima do *tambu*, o *quinjengue* é apoiado para também ser tocado por um terceiro tocador.

Fonte: Entre abraços, reencontro e umbigadas. Disponível em: <<http://zip.net/bgsJXB>>.

Figura 32 – Samba de Cacete



Legenda: comunidade Igarapé Preto, Oeiras do Pará-PA. Nessa tradição, enquanto dois *tamborineiros* tocam na parte de couro do *tambouro*, os *caceteiros* tocam atrás com dois *cacetes*.

Fonte: Ensaio fotográfico. Disponível em: <<http://zip.net/bfsJ7j>>.

Além do referencial instrumental de que dispomos para verificar essas matizes bantu no Brasil, o aporte poético dos cantos de dançar, os atos corpóreos durante a dança, e práticas feitas cotidianamente nas comunidades de tambor confirmam modos distintos e reelaborados de expressão bantu. Desta forma, as características apresentadas são caminhos encontrados para

reconhecer as continuidades bantu nas Américas, cujo tronco ancestral corrobora um grau de parentesco configurador de uma grande família de tradições afrobrasileiras – “*ingomas* ou *angomas*, significando, comunidades do tambor”.¹²⁰

“Batuque de agora/ Num atinge mais ninguém”

O *Batuque de umbigada* (ou *Samba de umbigada* e *Batuque paulista*), expressão oriunda da zona rural, tal como ocorreu com o Jongo, é mais um dos cantos de dançar recriados pelos africanos em terras brasileiras. Além dos termos já citados para se referir ao Batuque de umbigada, *Caiumba* também era uma forma muito utilizada em Campinas-SP. É importante destacar, no entanto, que no *Dicionário do folclore brasileiro*, de Câmara Cascudo, e no *Dicionário musical brasileiro*, de Mário de Andrade, não encontramos nenhum desses dois termos para identificar a tradição do canto de dançar.¹²¹

Na passagem a seguir, a estudiosa Olga Simson apresenta informações colhidas a partir do depoimento do filho de uma praticante da tradição, que usa *caiumba* para se referir ao Batuque de umbigada:

É por isso que ainda hoje encontramos lá em Sousas [distrito da cidade de Campinas-SP], morando na favela do “Beco” o Seu Chicão, que aos 94 anos se diz neto de escravo baiano e filho de sambadeira e narra com alegria e saudade as noitadas de samba que vivenciou desde a infância, acompanhando a mãe, juntamente com seus irmãos. Ela foi uma exímia sambadeira, diz ele, “que sabia fazer voar as setes saias”, um detalhe importante na criação coerográfica do batuque ou samba de umbigada.

Conta ele que para ir ao samba ela cuidava de levar tantos sacos de estopa, quantas eram as crianças que a acompanhavam. Conforme a dança prosseguia e os filhos iam ficando sonolentos, a mãe encontrava cantinhos mais abrigados onde estendia os sacos para que eles dormissem, enquanto ela continuava dançando o batuque ou caiumba.¹²²

Sendo uma tradição praticada pelos africanos e seus descendentes, pensamos ser o Batuque de umbigada outra forma permitida pelos senhores de engenho, em função da condição de insegurança sentida em relação a possíveis descontentamentos e rebeliões dos africanos escravizados. Os cantos no Batuque de umbigada apresentam como motivos poéticos fatos cotidianos, culto aos antepassados, envolvimento amorosos, além de comemorar o nascimento de uma criança, festa de casamento, e a passagem de uma pessoa (homenagem póstuma). A composição se confirma em versos curtos e repetitivos, contudo abertos à possibilidade poética

¹²⁰ DIAS. Tradição e modernidade nas *ingomas* do sudeste, p. 155

¹²¹ Cf. CASCUDO. *Dicionário do folclore brasileiro*, 1962; ANDRADE. *Dicionário musical brasileiro*, 1989.

¹²² SIMSON. O samba paulista e suas histórias, p. 5. Cf. também LEITE, Marcelo Eduardo. “Fotografia e documentação no interior paulista: o ‘batuque da umbigada’” por Rodolpho Copriva.

do solo e ao contexto do canto de dançar. Como exemplo, temos o canto transcrito abaixo (Cd-exemplos Canto 12), proferido por Dona Anicide, que segue o diálogo entre ela, fazendo o solo, e o coro repetindo os mesmos versos (Figura 33):

Figura 33 – Dama do Batuque de umbigada



Legenda: Dona Anicide, de Capivari-SP.

Fonte: Fotos de Batuque de umbigada. Disponível em: <<http://zip.net/bbsJ44>>.

Falava um tica pa mamãe
O nome certo era Paulina
Falava um tica pa mamãe
O nome certo era Paulina
Dois neto Deus levô desse mundo
Já cumpriu co'a sua sina
Dois neto Deus levô desse mundo
Já cumpriu co'a sua sina¹²³

O canto acima aborda uma presença que deve ser evidenciada pela possível relação dos componentes do Batuque de umbigada com religiões de matrizes africanas, em especial a Umbanda. Paulina é uma das entidades que compõem o panteão umbandista. Ela é cultuada como mais uma mulher detentora de poder. O ponto abaixo cantado em terreiros de Umbanda pode sugerir indícios dessa autoridade, além do aspecto sexual, descrevendo-a fisicamente:

Paulina tem sete dedo em cada mão
Sete dedo em cada pé,
Mas não gosta de muié¹²⁴

¹²³ Canto presente no vídeo *Danças brasileiras* – Batuque paulista. Disponível em: <<http://zip.net/bbsJ45>>. [Transcrição nossa].

¹²⁴ Registro escrito, arquivo pessoal. Canto colhido durante visita de campo às comunidades religiosas de matrizes africanas em Juazeiro do Norte-CE e analisado no meu trabalho final de graduação no curso de Letras, cujo título foi *Pomba-gira: subversão dos valores patriarcais e tentativa de subalternização do masculino*, desenvolvido sob a orientação do Prof. Edson Martins, na Universidade Regional do Cariri, em 2009.

Ainda é recente a inserção da mulher em algumas tradições afrobrasileiras, detendo o poder do canto, ou seja, usufruindo da força de proferir versos como *puxadora*, e ter na resposta do coro a energia que faz girar em rodopios os dançantes. O Batuque de umbigada é um exemplo de como as funções são definidas e bem rígidas, cabendo ao homem, geralmente, proferir os cantos e tocar os instrumentos, e a mulher dançar, em alguns casos responder os versos do solo e dançar. Mas Dona Anicide Toledo carrega o título de “Dama do Batuque de umbigada” pelo fato de ter conquistado a função de cantadora, outrora restrita somente aos homens. Sobre os tempos de antigamente, a Dama do Batuque lembra sobre como as mulheres se comportavam:

Nóis ficava atraí da roda do fogo, sentado. Mai de veiz em quando, nós levantava a turminha e dançava tamém, de lado. Mai não dançava junto com os grande... E dali foi vindo... Antigamente era quarqué dia, quarqué sábado era dia de batuque... casamento, festa de aniversário...¹²⁵

Diferentemente da maioria dos Candombes que visitamos, o Batuque de umbigada tem no seu direcionamento cantado a presença de mulheres, encontrada também nos Cocos dançados do Cariri cearense, no Candombe do Mato do Tição (ou Matição), no Candombe dos Arturos e da Serra do Cipó-MG. Além disso, a representação feminina conseguiu, com o passar do tempo, se inserir no corpo instrumental do Batuque de umbigada, executando o que antes era feito somente por homens, como é o caso de Dona Maria – mais conhecida como Mariinha –, instrumentista mais antiga da comunidade de Piracicaba-SP, e também Xeina Barros, Karine Marçal e Andrea Martins e sua filha Raissa Borsonello da mesma comunidade (Figuras 34 e 35).¹²⁶

¹²⁵ NOGUEIRA. Registros de tradição oral. Disponível em: <<http://zip.net/bdsLwt>>.

¹²⁶ Agradecemos a Vanderlei Benedito Bastos, membro da tradição do Batuque de Umbigada (Capivari-SP), pelas preciosas informações cedidas por meio da rede social *Facebook* durante o mês de junho/2015.

Figura 34 – Mariinha do Batuque de umbigada



Legenda: Dona Maria tocando o tambu, Piracicaba-SP.
Foto: Antonio Caetano.

Figura 35 – Cantantes dançantes com a mestra Anicide



Legenda: A esquerda, cantando, Dona Anicide, atrás desta está Tatiane Joaquim de Lima, à direita, sentada sobre o tambu, Xeina Barros, do lado esquerdo de Xeina encontra-se Rosângela Barueri tocando o quiengue, e Giovana de Tietê nas matracas.

Foto: Francisco Marchiori Neto.

O uso da comparação, componente poético comum às tradições afrobrasileiras e a todas as tradições da oralidade, é recorrente na tradição do Batuque de umbigada. Os *pontos*, como também são conhecidos os cantos proferidos nessa expressão, assim como no Jongo, no Candombe, na Umbanda e noutras culturas orais de matrizes africanas no Brasil, evidenciam o notório saber que os cantantes carregam consigo, pela capacidade de composição que demonstram ao tratar de qualquer aspecto e experiência cotidiana. Nos dois cantos de dançar abaixo, Dona Anicide expressa as mudanças pelas quais a tradição passou ao puxar como motivo para as estrofes a comparação entre o Batuque praticado antigamente em relação ao que é feito hoje (Cd-exemplos Canto 13 e 14):

Canto 13

Tenho saudade do repique do tambu
Dos batuquero que morreu
Num volta mais

Tenho saudade do repique do tambu
De quem morreu
E num volta nunca mais

Deixô saudade
E também muita lembrança

Batuque de agora
Num é como tempo atrás

Canto 14

Esse vai e vai
Esse vem e vem

Batuque de agora
Num atinge mais ninguém

Antigamente era uma coisa do futuro
Negada antigamente
Aguentava ponto duro¹²⁷

Nas duas primeiras estrofes do primeiro canto, Dona Anicide proclama a falta que fazem os mais velhos da tradição, que “não estão mais vivos”. A ausência dos mais antigos é enfatizada pela força e sonoridade que tecia o modo de tocar, fazendo “o repique do tambu”. Ao comparar os “batuque de agora” com os de antigamente ela revela que, mesmo diante da continuidade da tradição, a forma de tocar dos antepassados tinha outros sentidos na sua execução, ou seja, que o “batuque de agora/num atinge mais ninguém”.

É comum a prática do prosseguimento melódico e de motivos entre um canto e outro nestas culturas orais; assim, no último canto, o motivo sofre uma transitividade do primeiro. O canto¹⁴ corrobora, a partir da comparação realizada entre o que é praticado hoje em relação ao que era “tempo atrás”, que a força do canto e sua ação/reação sobre o meio – entende-se o homem e a natureza –, enfraqueceu. O termo *batuque*, na segunda estrofe do canto 14, se refere não somente à tradição, mas ao que se fazia com ela enquanto ato que envolve sabedoria e poder na vocalização da palavra cantada sob a conjuntura dos tambores que dão fundamento e sacralidade a tudo que foi transmitido pelos africanos e antepassados.

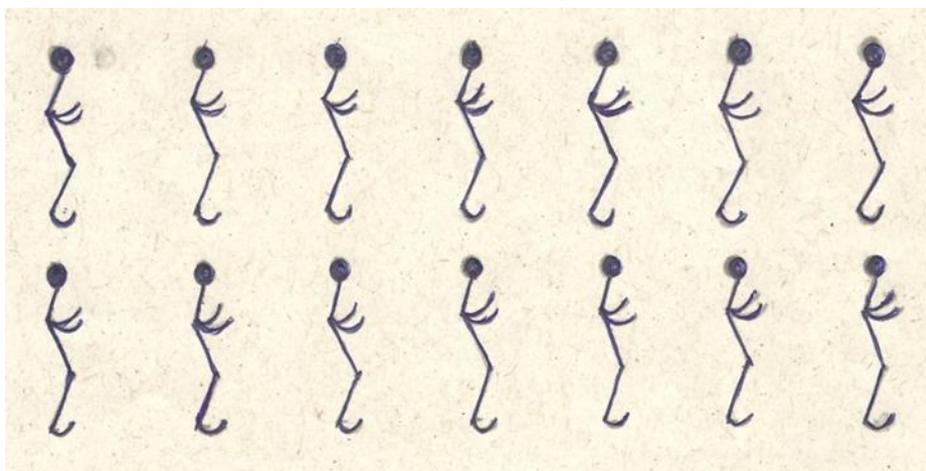
No final do canto 14, “Negada antigamente/aguentava ponto duro” realça como a tradição era vivenciada outrora. Portanto, o *ponto*, nesse caso, é o canto proferido por alguém muito sábio para outra pessoa que sabe responder e/ou desafiar na competência exigida pela situação. Na atualidade, possivelmente esta forma de lidar com o poder que o canto carrega, em consonância com a energia emanada dos tambores, tenha ganhado outras dimensões.

No Batuque de umbigada, a dança é organizada em duas fileiras num terreiro, uma ocupada por homens e outra por mulheres. Inicialmente as fileiras ficam posicionadas uma em frente a outra e, com o decorrer dos cantos de dançar acompanhados de palmas e pisadas, elas se tornam pontos duplos em constante rotação, com meneios e trocas de pares. Isso ocorre porque, de acordo com a demarcação rítmico-musical do canto de dançar, os pares têm que, na sua

¹²⁷ Cantos transcritos do CD *Anicide Toledo* – a voz feminina do batuque de umbigada.

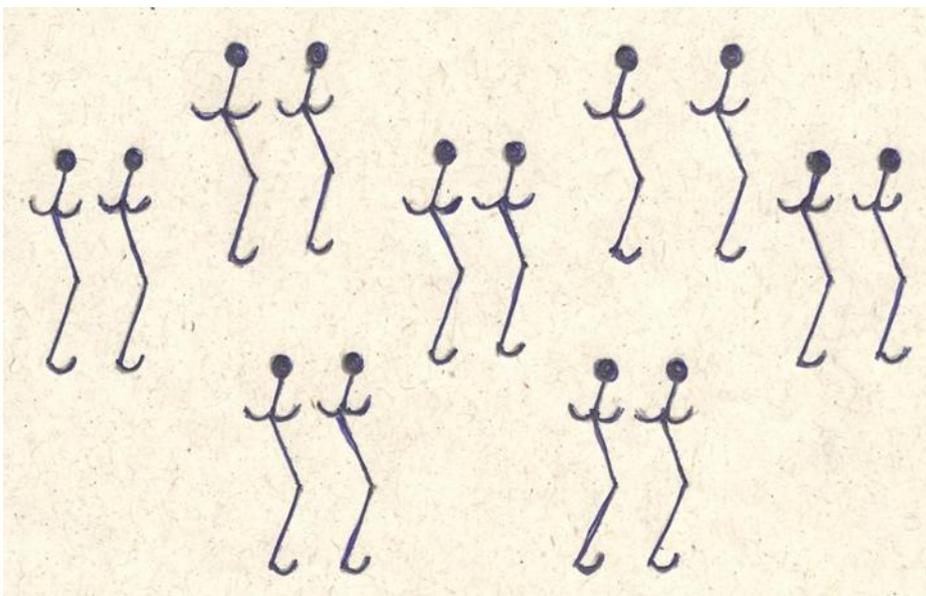
evolução performática, executar três umbigadas (ou imbigadas), destituídos de coreografia combinada, e, em seguida, trocar de companheiros, tanto o homem como a mulher, conforme a ilustração (Figuras 36 e 37).

Figura 36 – Posição inicial dos cantantes dançantes



Legenda: Organização para a dança do Batuque de umbigada, Capivari e Piracicaba-SP.
Ilustração: Ridalvo Felix.

Figura 37 – Dança do Batuque de umbigada, Capivari e Piracicaba-SP



Legenda: Os cantantes dançantes se aproximam e volteiam com umbigadas que demarcam a coreografia livre de cada um. Entre um canto e outro as pessoas voltam para a posição inicial e recomeçam a dança.
Ilustração: Ridalvo Felix.

Sobre a importância de saber os sentidos que fundamentam a filosofia das tradições afrobrasileiras, que são muitos, no caso específico do Batuque de umbigada, a umbigada tem uma quantidade por casal pré-determinada durante a execução da performance, havendo restrições para alguns casos (Figuras 38 e 39). Vejamos:

Embora seja uma dança contagiante, a umbigada tem regras tradicionais que os mestres se esforçam para preservar: cada dançante deve dar apenas três umbigadas em cada parceiro por vez, voltando ao seu lugar no terreiro ou pista de dança; pai, por respeito, não dança com a filha ou com as afilhadas; batuqueiro homem não deve se movimentar lateralmente, deve umbigar três vezes e esperar em seu lugar de origem para que uma batuqueira o procure para umbigar.¹²⁸

Figura 38 – Roda de Batuque de umbigada



Legenda: “Batuque de umbigada nos anos 50 na cidade de Rio Claro/SP”.

Fonte: Fotos de Batuque de umbigada. Disponível em: <<http://zip.net/bbsj44>>.

Figura 39– Ato da umbigada, em Tietê-SP



Fonte: Entre abraços, reencontro e umbigadas. Disponível em: <<http://zip.net/bgsjXB>>.

O conjunto musical do Batuque de umbigada é formado pelos seguintes instrumentos: *tambu*, *quinjengue* (ou *mulemba*),¹²⁹ *guaiá* (ou *chocalho*) e *matracas* (Figuras 40 a 42).

¹²⁸ Cf. Cultura Baureri. <<http://zip.net/bxsLb1>>.

¹²⁹ Yeda Pessoa de Castro registra o termo – Kik./Kimb. *mulemba*, porém acentuada no uso afrobrasileiro: *mulembá*, e apresenta a seguinte definição “gameleira ou figueira branca, considerada árvore sagrada”. Cf. CASTRO, *Falares africanos na Bahia*, p. 292. Para Nei Lopes, *mulemba* é a “denominação dada ao QUIJENGUE em certas regiões

Figura 40 – Seu Edmur



Legenda: Cantante dançante sentado sobre o tambu, que está sendo afinado na fogueira juntamente com outro tambu e quinjengue a direita, Tietê-SP.

Fonte: Entre abraços, reencontro e umbigadas. Disponível em: <<http://zip.net/bgsJXB>>.

Figura 41 – *Ngomas* do Batuque de umbigada

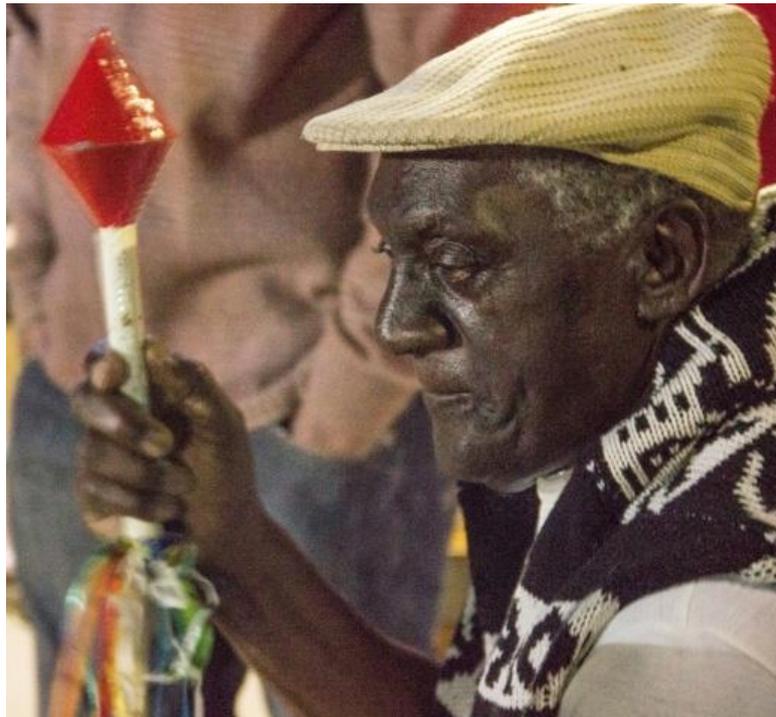


Legenda: Deitado tem-se o tambu, *ngoma* maior, e encostado a ele encontram-se as matracas (dois cabos de madeira) e quinjengue (ou mulemba), *ngoma* menor.

Fonte: Fotos de Batuque de umbigada. Disponível em: <<http://zip.net/bbsJ44>>.

paulistas (EMB). Do quimbundo *mulemba*, figueira-brava, certamente em alusão à madeira de que é feito o tambor”. Cf. LOPES, *Novo dicionário banto do Brasil*, p. 182. E no *Dicionário complementar*, compilado pelo Pe. Antonio da Silva Maia, o vocábulo *figueira* é conhecido pelos seguintes termos em kimbundo: “Mukúiu, mukuzu, mufiku, musanda, muzengezenge, mulemba (*figueira brava*)”. Cf. MAIA, *Dicionário complementar*, p. 303.

Figura 42 – Tio Mário do Batuque de umbigada



Legenda: Tio Mário balançando o guaiá, um dos instrumentos do Batuque de umbigada, São Paulo-SP.

Fonte: No terreiro do tambu. Disponível em: <<http://zip.net/bhsLtX>>.

O tambu e o quinjengue são afinados na fogueira. Aqui o termo *tambu* aparece denominando um dos tambores, enquanto que no Candombe mineiro ele é usado para se referir ao conjunto instrumental de tambores. O tambu é o tambor maior em relação ao quinjengue. Este último aparenta, em sua forma, um cálice. Ambos são troncos de árvore escavados e cobertos com couro de animal, que é esticado com pinos de madeira ou pregado. No caso do Batuque de umbigada, geralmente a pele do animal é fixada com pregos – ver o processo de fixação do couro no tronco nas Figuras 43, 44, 45, 46 e 47 – como também ocorre com os *tambus* do Candombe mineiro. No Tambor de crioula e nos *tambus* do Jongo, temos como exemplo o couro sendo encravado com pinos de madeira, mas também sendo comum o uso de pregos no caso do Jongo (Figuras 48 e 49).

Figura 43 – Preparação do tronco



Legenda: Tronco sendo escavado e lixado para ser fixado o couro do animal – Batuque de umbigada-SP.

Fonte: Guarda dos tambores. Disponível em: <<http://zip.net/bbsj5b>>.

Figura 44 – Amolecer a a pele



Legenda: A pele é mantida na água durante doze horas – Batuque de umbigada-SP.

Fonte: Guarda dos tambores. Disponível em: <<http://zip.net/bbsj5b>>.

Figura 45 – Pele sobre o tronco



Legenda: A pele é firmada sobre o tronco – Batuque de umbigada-SP.

Fonte: Guarda dos tambores. Disponível em: <<http://zip.net/bbsj5b>>.

Figura 46 – Fixação da pele no tronco



Legenda: Pregos sendo firmados ao redor da boca do tronco – Batuque de umbigada-SP.

Fonte: Guarda dos tambores. Disponível em: <<http://zip.net/bbsj5b>>.

Figura 47 – *Ngoma* pronto – Batuque de umbigada-SP.



Fonte: Guarda dos tambores. Disponível em: <<http://zip.net/bbsj5b>>.

Figura 48 – *Ngoma* do Jongo-RJ



Legenda: Pele fixada no tronco com pinos de madeira.
Fonte: Locações de “A roça de Teresa”. Disponível em: <<http://zip.net/bssLwb>>.

Figura 49 – Crivador



Legenda: Crivador, um dos instrumentos da parelha do Tambor de Crioula, no Maranhão, feito de tronco e couro fixado com pinos de madeira.
Fonte: Instrumentos de percussão artesanais. Disponível em: <<http://zip.net/bcsj8s>>.

O quinjengue é tocado num misto musical entre a responsabilidade de segurar o ritmo e fazer o solo, dialogando, portanto, com o tambu, que é percutido especificamente como solo na parte do couro e, ao mesmo tempo, por dois cabos de madeira chamados de matracas – essa mesma forma de tocar as matracas é realizada com o *tambor grande* do Tambor de crioula, no Maranhão, e, também, no Samba de cacete do Pará –, e o guaiá, uma espécie de chocalho feito em alumínio (Figuras 50 e 51).

Figura 50 – Batuque de Umbigada



Legenda: Tocadores de Batuque de umbigada: lado esquerdo o homem chacoalha o guaiá, no canto direito um adepto da tradição percutite o tambu, que está deitado no chão, e outro toca no quinjengue apoiando-o sobre o tambu, e mais um homem que bate no tambu com apenas uma matraca.

Fonte: No terreiro do tambu. Disponível em: <<http://zip.net/bhsLTX>>.

Figura 51 – Mestres do Batuque de umbigada



Legenda: Romário tocando o tambu, deitado no chão, Diniz no quijengue, e Herculano conduzindo a matraca, Capivari-SP.

Fonte: Fotos de Batuque de umbigada. Disponível em: <<http://zip.net/bbsJ44>>.

Na maioria das tradições até então registradas, ficou evidente a distinção do mestre ou o Capitão em relação ao restante do grupo. Neste sentido, alguns dos instrumentos componentes dos cantos de dançar acabam assumindo também a função de identificar o dirigente ou o responsável pela manutenção da cultura vivenciada. Em se tratando do Batuque de umbigada, o guaiá cumpre esse papel, sendo tocado pelos mestres. Além de menear o ritmo que cadencia os versos, ele provoca a pontuação dos saltos finalizados em umbigadas.

A relação estabelecida pelos praticantes de tradições de cantos de dançar com os instrumentos musicais utilizados revela que os corpos instrumentais não possuem apenas a função musical. Para os membros das culturas, no caso específico das tradições que ainda são governadas musicalmente por tambores, ancestralmente repassados com técnicas de confecção africanas, os instrumentos também preservam uma estrutura espiritual de destaque e são cultuados, como muitos dos antepassados, bem como as entidades, inquices, voduns e orixás componentes dos universos religiosos de comunidades africanas e seu descendentes no Brasil. Seguindo essa perspectiva, temos como exemplo o “espírito do tambor” *Ayántoke*, mais conhecido por *Ayán*, entre os povos iorubá.¹³⁰ Segundo Olusanyin, citado por Inaicyrá Falcão dos Santos, “o status espiritual de *Ayán* está entre o que é *Egun* (o ancestral) e o orixá, baseado no

¹³⁰ SANTOS. *Corpo e ancestralidade*, p. 65.

fato de que ela [*Ayán*] é somente cultuada pelos músicos e não tem a parafernália ritual do orixá (com exceção dos instrumentos)”¹³¹

No contexto da filosofia dinamizada nessas tradições, o Batuque de umbigada, diante da forma como os instrumentistas se organizam para a execução musical nos dias de ritual, demonstra essa continuidade filosofia do corpo percussivo, produtor dos sons. O tambu, sendo o instrumento maior, é tocado deitado no chão e sobre ele o tocador se monta como no Tambor de crioula. Na parte de trás do tambu, é assentado o quinjengue, de um lado, e do outro, as matracas que tamborilam freneticamente.

Portanto, podemos afirmar que a organização para o canto e a dança, além da confecção e forma dos instrumentos, denota relações de parentesco do Batuque de umbigada com o Jongo, Candombe, Tambor de crioula, e também com o Coco dançado, embora muitos grupos de Coco já não conservem mais alguns instrumentos que confirmariam essa familiaridade que evidenciamos.

¹³¹ OLUSANYIN. The question of the professional musician, [s.p.], citado por SANTOS. *Corpo e ancestralidade*, p. 65-66.

Os batuques que vêm/ Os batuques que vão

Batuque de Dona Maria/ É em São Romão

No município ribeirinho denominado São Romão, localizado na região norte do estado de Minas Gerais, encontra-se uma expressão de canto de dançar cujo nome também é *Batuque*. Esse Batuque é dançado por homens e mulheres aglomerados numa roda, de acordo com o ritmo dos instrumentos. A dança é conduzida por palmas, pisadas e cantos dialogados entre o solo e coro. O solo é proferido por Maria da Conceição Gomes de Moura, mais conhecida como Dona Maria do Batuque, responsável pelo grupo e mantenedora da tradição na comunidade (Figura 52).

Figura 52 – Dona Maria



Legenda: Dona Maria do batuque segurando sua caixa, São Romão-MG.

Fonte: Dona Maria do Batuque. Disponível em: <<http://zip.net/blsJB9>>.

Os cantos do Batuque de Dona Maria têm como motivos poéticos acontecimentos do cotidiano, cuidados com o meio ambiente, fatos históricos e aspectos que celebram a importância da tradição para a comunidade. A matriarca do grupo menciona ocasiões que motivavam o canto de dançar, e ainda profere um canto sobre uma das circunstâncias citadas (Cd-exemplos Vídeo 15):

Todo sábado tinha um batuque. Qualqué festinha que tinha, qualqué coisa, aniversário, casamento, batizado. Tudo nós fazia. [...] Quando era pa casá tinha a, a cantiga dos noivo, de noivo:
Ôi, chora, noivo, chora, noivo
Chora inté num querê mais
Essa vida de soltero

Não serve pa você mais.¹³²

Conforme as situações apontadas por Dona Maria, percebemos que são as mesmas encontradas no Batuque de umbigada paulista, no Batuku de Cabo Verde e no Coco dançado do povoado quilombola da Mussuca-SE. O repertório dos cantos do Batuque de São Romão pode variar entre aqueles fixados na memória do grupo e outros, emitidos conforme a situação de celebração em que o grupo se encontra. De acordo com o artifício poético do canto emitido, Dona Maria do Batuque lança o estribilho a fim de situar os cantantes dançantes na resposta necessária e garantir a resposta para os versos que serão entoados. Os versos a seguir demonstram o procedimento do canto (Cd-exemplos Vídeo 16):

Solo: Que bichinho é esse
Coro: É o bicho inhên
Solo: Ôh, bicho tá danado
Coro: É o bicho inhên
Solo: É o bicho, é o bicho
Coro: É o bicho inhên
Solo: O bicho tá mordeno
Coro: É o bicho inhên¹³³

Esse canto exige que os componentes do grupo (Figura 53) dancem coçando freneticamente todo o corpo, como se estivessem tomados pelo “bicho inhên”. Enquanto isso acontece, a solista vai tirando versos até saber o momento certo de parar, já que o estribilho fixo está garantido pelo coro.

¹³² As informações e cantos do batuque de Dona Maria foram registrados no *making of* do documentário: *Toques de um livro documentado*, realizado por Diana Gandra, durante a gravação do CD-livro “Batuquim vai abaixo? Ele não vai não!”. Disponível em: <<http://zip.net/bfsJ7r>>.

¹³³ CD livro do Batuque de São Romão. Disponível em: <<http://zip.net/bfsJ7r>>.

Figura 53 – Batuque de São Romão-MG



Legenda: Dona Maria do Batuque (à esquerda) e os componentes do grupo de Batuque de São Romão.

Fonte: Dona Maria do Batuque. Disponível em: <<http://zip.net/blsJB9>>.

O grupo se apresenta com roupas padronizadas e tem uma singularidade na maneira de dançar que lembra o cumprimento realizado nas religiões de matriz africana como a Umbanda, o Candomblé e no Congado mineiro. Além dos rodopios e saltos presentes em todas as manifestações registradas nesta pesquisa de cantos de dançar, no Batuque de Dona Maria, os componentes – homem/mulher, homem/homem, mulher e crianças – tocam ombro com ombro, do lado esquerdo e direito, na performance dançada, e giram trocando de pares aleatoriamente (Figura 54).

Figura 54 – Dança no Batuque de São Romão



Legenda: Componentes executando toques nos ombros - Batuque de São Romão-MG.

Fonte: Dona Maria do Batuque. Disponível em: <<http://zip.net/blsJB9>>.

Vejamos como Dona Maria descreve o corpo instrumental (Cd-exemplos Vídeo 17): “Os instrumentos é só dois roncador e duas caixa. A pele era de capivara antigamente, mas sumiu. Coloquei de boi mermo, ficô de gado. Agora a caixa não, o côro é viado” (Figuras 55 e 56).

Figura 55 – Mestra do Batuque de São Romão



Legenda: Dona Maria do *Batuque* com sua caixa de lado, em São Romão-MG.
Fonte: Visceral Brasil. Disponível em: <<http://zip.net/bdsKHN>>.

Os tambores chamados de roncadores, de fato, têm a função de instrumentos percutidos – tambor –, e friccionado – puíta/cuíca. A forma como o roncador é feito artesanalmente permite que dois homens toquem nele ao mesmo tempo. Um senta sobre o tambor, que é deitado no chão, e tamborila, enquanto outro homem senta atrás, no fundo do instrumento, e fricciona a vareta que existe nele. Esse instrumento também é feito de tronco de árvore escavado e sua afinação é realizada numa fogueira.

A forma esculpida do tronco para a confecção do roncador é a mesma adotada para se fazer os tambores do Batuque de umbigada, no tambu e candongueiro do Jongo, nos tambus do Candombe mineiro, nos tambores do Batuque macapense, na parelha do Tambor de crioula, no corpo instrumental do Samba de cacete do Pará, Samba de toco da Bahia, entre outras tradições existentes no universo bantudescendente que possivelmente encontraremos no Brasil. Além disso, a puíta, que encontramos no Samba de Pareia da Mussuca-SE, no Jongo e no Candombe mineiro, tem sua representação e execução sonora numa das extremidades dos roncadores.

“Nós qué levá resposta/ Com o barulho do tambô”

Gorutuba é o nome de um rio, localizado no norte de Minas Gerais, que talha a região homônima. O povo gorutubano é aquele que nasce em torno do rio Gorutuba, vivendo neste território desde o século XVIII, descendente de negros quilombolas vindos do sul da Bahia com os

índios Tapuias, já habitantes do lugar. A organização em forma de quilombos viabilizou a transposição das fronteiras do território baiano, e se firmou como uma tradição para os vários povos daquela região.

Assim como a organização no espaço gorutubano é reminiscência dos povos baianos que ali se instalaram, o Batuque também foi e é um elemento cultural que caracteriza as várias comunidades como sendo uma grande família gorutubana. Considerando a diversidade de tradições que até aqui foram descritas com a denominação comum de *batuque*, a seguir temos a definição para a cultura que existe na região gorutubana:

O batuque geralmente acontece depois das rezas ou em festas das comunidades, é tocado por homens e dançado pelas mulheres, nunca o contrário. Os instrumentos utilizados são feitos de madeira e couro curtido de boi [veado e cotia]. As músicas cantadas saem em forma de rimas e versos, e, por muitas vezes, são criadas na hora. As mulheres geralmente dançam o Batuque aos pares, com outras mulheres, numa roda formada só por elas.¹³⁴

Apesar das mudanças que muitos Batuques dessa região já vivenciaram, ainda é comum a presença da mulher negra nessa tradição, principalmente cantando e dançando. No que diz respeito ao corpo instrumental, a *caixa* é outro elemento comum a todos os grupos existentes nas comunidades gorutubanas, porém sujeito a variação de tamanho, aparecendo também a viola, o violão, o pandeiro, a sanfona e o triângulo. A palma e a pisada estão presentes marcando a performance dos corpos em meneios ritmados pelas caixas. Sobre esse instrumento, não há registros no *Dicionário do folclore brasileiro* (edições de 1962 e 1972) de Câmara Cascudo, mas Mário de Andrade descreveu-o da seguinte forma (Figuras 57 e 58):

CAIXA (s.f.) 1. Instrumento de percussão; cilíndrico de madeira ou metal, fechado nas duas extremidades por membranas. Tocada em posição inclinada, é munida de bordões na membrana inferior. O som é obtido pelo impacto das mãos ou de vaquetas na membrana superior. É usada em orquestras e em bandas militares. Há vários tipos de caixas: tarola ou tarol, caixa surda ou surdo, caixa de guerra, caixa de rufo.¹³⁵

¹³⁴ Gorutubanos. Disponível em: <<http://zip.net/btsKQs>>.

¹³⁵ ANDRADE. *Dicionário musical brasileiro*, p. 80.

Figura 57 – Batuque de Brejo dos Crioulos



Legenda: Grupo de Arte e Cultura (Batuque) tocando suas caixas e pandeiro, do quilombo Brejo dos Crioulos, Varzelândia-MG.

Fonte: Articulação popular. Disponível em: <<http://zip.net/bfsJ7w>>.

Figura 58 – Mestres e caixas



Legenda: Tocadores de caixas do quilombo de Taperinha, Pai Pedro-MG.

Fonte: Cedefes. Disponível em: <<http://zip.net/bpsLJL>>.

A configuração musical produzida pela sonoridade da caixa, ressonando em pisadas e palmas, foi também um dos motivos para que muitas tradições afrobrasileiras recebessem o nome de *batuque*, e tendo este como sinônimo o *samba*. Na descrição de uma cena presenciada pelo Sr. Nicolau Quaresma Franco, um dos líderes religiosos da comunidade gorutubana, a denominação de

samba para a tradição do Batuque dessa região é recorrente no depoimento colhido pelo pesquisador Aderval Costa Filho:

Eu conheci um muié, eu não sei se ela ainda é viva, Celestina... Ela pegava um candeeiro de vidro assim, sem alça, colocava na cabeça e sambava com o candeeiro solto na cabeça assim, a saía dela rodava igual um guarda-chuva; e essa Celestina baixava um tanto assim, só via a poeira subir e o candeeiro não caía da cabeça; uma garrafa de pinga ela colocava solta na cabeça... igual Cumade Santa faz também. Ê Celestininha danada; ela é pequenininha assim, mas a mulé quando entra no samba você vê o suor descer e a poeira subir.¹³⁶

O canto do Batuque entre os povos gorutubanos também se estrutura no diálogo entre o solo e o coro. O repertório desta tradição se constitui, como é costume na arte oral de matrizes africanas, de cantos que estão na memória dos cantantes dançantes, porém sujeitos a variações de um verso ou da estrofe completa. Nesse último caso, a melodia é reaproveitada para sustentar o motivo do canto, que advém da força de uma situação ou de um acontecimento vivido no momento da performance do canto de dançar. É sob essa ordenação poética que os praticantes conseguem abordar motivos diversos sem deixar de recorrer, entre um canto e outro, ao que tradicionalmente é conhecido pelo grupo, podendo ser realizado em terreiros, debaixo de árvores ou na própria sala de uma casa. Portanto, o ensejo para o canto transita entre fatos cotidianos, casamentos, festejos religiosos (rezas, novenas de santos padroeiros das comunidades, terços para santos), o amor, não prescindindo da crítica social.

No canto a seguir o motivo dos versos é a apreciação social da situação das comunidades quilombolas, em que a cantante Paula, de Brejo dos Crioulos (Varzelândia-MG), aproveita para fazer uma cobrança ao Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), órgão responsável por dinamizar o processo de identificação, reconhecimento, delimitação, titulação e demarcação de terras para as referidas comunidades (Cd-exemplos Vídeo 18):

Cadê ocê, INCRA
Onde que'ocê tá
Nós somos quilombolos
Cansados de esperar
Cadê você, INCRA
Você foi mais voltou
Nois qué levar resposta
Com o barulho do tambô.¹³⁷

No Batuque gorutubano, assim como ocorre em várias culturas afrobrasileiras, a religiosidade não se encontra numa esfera cristalizada e separada do ato de se “rezar” cantando e dançando. É nessa dimensão que as tessituras negro-africanas também evidenciam suas matizes

¹³⁶ FILHO. *Os gorutubanos*, p. 220-221.

¹³⁷ A quilombola Paula e seu canto. Disponível em: <<http://zip.net/brsKdF>>.

na configuração da relação com o mágico-religioso, que não se distancia do que é feito no cotidiano.

Em Janaúba acontece, no dia 23 de junho, o levantamento da bandeira de São João, mas antes é rezado um terço e são feitas as reverências aos santos católicos do mês, como Santo Antônio e São Pedro. Em seguida, as pessoas se organizam no terreiro, em frente à casa que realiza o festejo, e se inicia o ritual de hasteamento da bandeira. Nesse momento em que a bandeira de São João começa a ser erguida uma voz no meio do grupo, que está festejando o santo, profere um verso curto, mas investido de uma força que coletivamente embala as mãos, que erguem o mastro coroado pela bandeira:

Solo
Levantô, levantô a bandeira
Coro
Levantô, levantô a bandeira!¹³⁸

Depois de fincado o mastro, as pessoas se dirigem para a sala da casa e os instrumentistas se acomodam para continuar o batuque já permitido e iniciado com a bandeira levantada. Os devotos de São João dançam formando pares, de homem com mulher, às vezes mulher com mulher, que são continuamente trocados por quem desejar entrar na roda. Assim, se um homem deseja dançar, ele deve entrar na roda pisando na frente daquela que lá está e girar para um lado e para o outro com movimentos contrários aos que são executados pela mulher. Da mesma forma ocorre quando uma mulher quer entrar na roda. Os movimentos são intercalados, considerando sempre os lados opostos, ou seja, se o homem se movimenta para o lado direito, a mulher desloca-se para o lado esquerdo (1x1) e vice-versa (2x2) (Figura 59).

¹³⁸ Esse canto foi registrado por Cláudia Marques de Oliveira durante os festejos juninos de Janaúba, em 2014.

Figura 59 – Coreografia dos Batuques gorutubanos

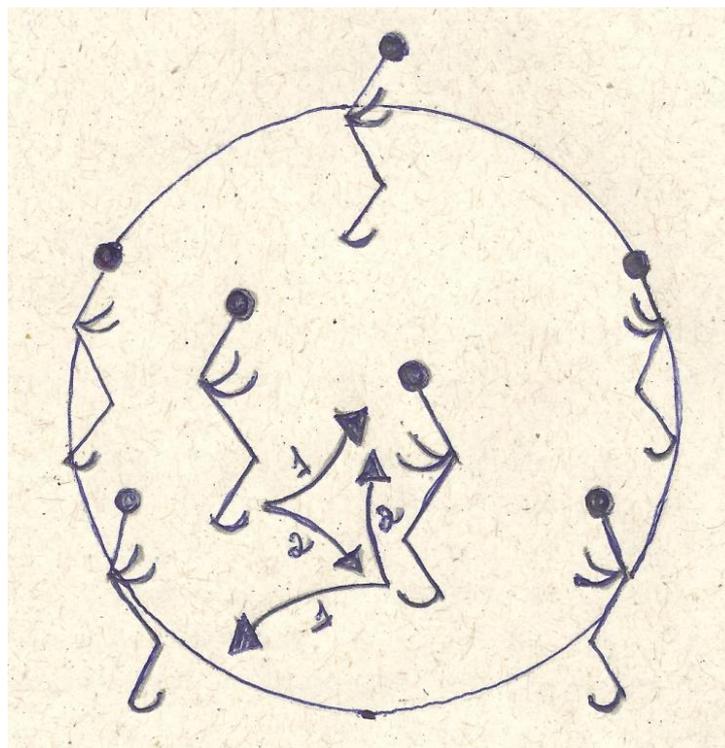


Ilustração: Ridalvo Felix.

Em Brejo dos Crioulos, o procedimento para adentrar a roda é o mesmo, e as pisadas e saltos são realizados conforme o mesmo movimento descrito na imagem acima. Contudo, a saída de um dos cantantes dançantes é anunciada quando um deles vai ao encontro do outro – sugerindo uma umbigada que não é concluída –, e se põe de lado deslizando o braço direito (ou esquerdo) na cintura da outra pessoa, e esta responde imediatamente com o braço esquerdo (ou direito). Em alguns casos, as pessoas aconchegam braço com braço e, em movimentos rápidos, vai uma para o lado e outra para o outro, por duas vezes, sendo que uma fica no centro da roda e aquela que sair logo será substituída. Nesta comunidade é comum encontrar pares formados por mulheres e crianças, além do convencional no Batuque gorutubano, que é o homem com a mulher (Cd-exemplos Vídeo 19).

Ao considerarmos as descrições da variedade de batuques até aqui registradas, e ressaltando que em quase todos os casos não foram vivenciadas as realidades e o contato presencial com os cantantes dançantes das tradições, os fundamentos de matrizes africanas no universo religioso são concepções que poderiam ser mais investigados nessas comunidades de cantos de dançar. O depoimento de Seu Mariano, de Gado Velhaco, comunidade quilombola localizada no município de Catuti, apresenta elementos que evidenciam a complexidade da estrutura destas tradições afrobrasileiras e, no caso do depoente, especialmente do Batuque

gorutubano, uma vez que este canto de dançar era visto somente sob a ótica da “diversão” por aqueles que não faziam parte da tradição:

Eu já vi cair também; minha vó caía. Naquele tempo ninguém sabia o quê que era e falava um tal de calundu e falava ‘– É calundu, é calundu, é calundu!’ Só que antigamente caía no, que até tinha deles que tava no braço a morrer, mas não dançava não, sabe porquê? Que tem reza praquilo que não dança; daquele povo antigo rezava e não dançava, morria, o cara morria mas não dançava. Então minha vó caía. Ela vinha assim, tava dançando, cumpouco ela caía; e não é só ela não, eu já vi umas duas ou três aí que eu conheci de antigamente.¹³⁹

A fala de Seu Mariano decorre da indagação feita pelo pesquisador sobre a notícia de alguma pessoa “rodando”, ou seja, em processo de transe, na roda do batuque. Conforme o relato de Seu Mariano, deduzimos que o Batuque “daquele povo antigo” era formado por, no mínimo, dois momentos: 1) a parte em que se cantava e dançava preparando a roda do Batuque para a chegada do calundu; e 2) a chegada do calundu, confirmada no instante em que alguém “caía”, anunciada com a expressão afirmativa: “É calundu, é calundu, é calundu!”. Recorremos a algumas definições da palavra *calundu* que podem contribuir para evidenciar aspectos de ordem “afro-religiosa” para a tradição do Batuque, reverberando traços de formas mais antigas de prática da expressão. Assim temos, segundo Yeda Pessoa de Castro, o registro:

CALUNDU (banto)

1.(BR) – s. a mais antiga denominação de culto afro-baiano, registrada no século XVII na poesia de Gregório de Matos, e, em 1710, seguida por uma descrição de Nuno Marques Pereira, em *Peregrino da América*. Ver **candomblé, lundu**. Kik./Kimb. *kalundu*, obedecer um mandamento, realizar um culto, invocando os espíritos, com música e dança.¹⁴⁰

Em Ney Lopes, um dos sentidos para o termo também está correlacionado com o momento do encontro entre os vivos e um ancestral em terra, advém do “quimbundo *kilundu*, ancestral, alma de alguém que viveu em época remota, e que, no caso da primeira acepção, entrando no corpo de uma pessoa, a torna irritadiça, mal-humorada, tristonha”.¹⁴¹

No primeiro significado apresentado por Castro, *calundu* como denominação do culto afrobaiano remete à presença dos quilombolas baianos no processo de formação da história dos povos gorutubanos e, conseqüentemente, das matizes socioculturais negro-baianas nas tradições gorutubanas. Essa afirmação se torna mais contundente quando Castro aponta a palavra *kalundu* nas línguas bantus quicongo e quimbundo, como sendo o momento para chamar espíritos com música e dança. Se verificarmos no depoimento de Seu Mariano é justamente isso que acontece: a

¹³⁹ FILHO. *Os gorutubanos*, p. 218.

¹⁴⁰ CASTRO. *Falares africanos na Bahia*, p. 192.

¹⁴¹ LOPES. *Novo dicionário banto do Brasil*, p. 66.

avó dele *cai* e o ancestral incorporado muda a dinâmica do Batuque, passando do canto de dançar para a reza (ou canto).

Decorrente da variedade instrumental e da forma como se manteve esta tradição de canto de dançar na região gorutubana, percebemos algumas características que são comuns nas comunidades de Batuque dessa região, a saber: canto responsorial, dança de pares em roda e a caixa como um instrumento percussivo que simboliza e alude aos ascendentes negros que povoaram a região.

“O Batuque é bão é de manhã cedo”

A grande família dos Arturos tem como raiz para sua formação a união entre Arthur Camilo Silvério e Carmelinda da Silva, descendentes de africanos escravizados que trabalhavam no começo do século XX nos lugares conhecidos atualmente como Contagem e Esmeraldas-MG. Arthur Camilo herdou de Camilo Silvério e Felisbina Rita Cândida as terras que constituem hoje a conhecida Comunidade dos Arturos.¹⁴²

A Comunidade tornou-se, com o passar dos tempos, uma das mais expressivas formas de resistência e referência cultural de matriz negro-africana, agrupando no cerne da família e no cotidiano das pessoas algumas tradições culturais como o Reinado de Nossa Senhora do Rosário com as guardas de Congo, Moçambique e o Candombe, além do Batuque, Folia de Reis, Festa da Capina (João do Mato) e a Festa da Abolição da Escravatura. Também reconhecidos como comunidade quilombola, os Arturos fazem questão de manter e transmitir para as gerações que se seguem valores, sabedorias e fundamentos afro-religiosos que sedimentam o modo de *ser* desse povo. Conforme Geraldo Arthur Camilo, primogênito de Arthur Camilo Silvério e Carmelinda Maria da Silva (Figura 60), pode-se sentir a importância e necessidade de perpetuar a imagem de Seu Arthur aos descendentes *arturianos*, e o dever de transmitir os saberes que solidificam a gênese da família e estruturam aprendizados que transcorrem nas relações cotidianas:

¹⁴² Agradecemos ao senhor Jorge Antônio dos Santos, Capitão da Guarda de Moçambique da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Contagem – comunidade negra dos Arturos, pela leitura atenta dessa seção que trata do *Batuque* na comunidade dele.

Figura 60 – Arthur Camilo Silvério e Carmelinda Maria da Silva



Fonte: Comunidade dos Arturos/IEPHA-MG, p. 10-11.

É que tem a Comunidade dos Arturo por causa do meu pai. Ele é que era o chefe e então deixô pros fio. Quando ele morreu – tava em véspera de morrê – ele entregô pra mim que tomasse conta dos menino, pra mim num deixá caí a irmandade. E então nós viemo – a famia tudo reunido com a gente e fez a Comunidade dos Arturo. Aqui na Comunidade do Congado, umas duzentas pessoa mais ou menos. Todos participa da festa.¹⁴³
Pra sê capitão ele tem que tirá o canto. O capitão é que dá instrução pra esses menino e tudo. O capitão, ele é que dá a regra, saída, tirá, ensina o que tá brincano cumé que tira uma rainha, cumé que tira um rei, cume que passa na rua.¹⁴⁴

O casal teve dez filhos: Geraldo Arthur Camilo, Conceição Natalícia da Silva (Tetane), Juventina Paula de Lima (Intina), Maria do Rosário da Silva (Induca), José Acácio da Silva (Zé Arthur), Izaíra Maria da Silva (Tita), Antônio Maria da Silva, Mário Braz da Luz, João Batista da Silva e Joaquim Bonifácio da Silva (Bil).¹⁴⁵

A senhora Conceição Natalícia, mais conhecida como Dona Tetane, era Rainha do Império do Reinado da comunidade dos Arturos, e foi intitulada mestra do Batuque no edital do Prêmio de Culturas Populares, edição Humberto Maracanã, do Ministério da Cultura em 2008. Esta mestra faleceu em maio de 2015, mas deixou grande parte de seu repertório com seu filho e Capitão da guarda de Congo, José Bonifácio da Luz, mais conhecido como Zé Bengala (Figuras 61 e 62).

¹⁴³ GOMES; PEREIRA. *Negras raízes mineiras*, p. 163.

¹⁴⁴ GOMES; PEREIRA. *Negras raízes mineiras*, p. 168.

¹⁴⁵ GOMES; PEREIRA. *Negras raízes mineiras*, p. 164.

Figura 61 – Rainha Tetane



Legenda: A Rainha Tetane é cumprimentada pela Rainha Naíse, Rainha de Santa Efigênia, ambas do Reinado dos Arturos.

Fonte: ARTUROS, Comunidade Negra.

Figura 62 – José Bonifácio da Luz



Legenda: Mestre Bengala, Capitão da guarda de Congo dos Arturos.

Fonte: Entrainment in Congado music. Disponível em: <<http://zip.net/bjsKby>>.

A expressão do Batuque nos Arturos é realizada em dois espaços da comunidade: cozinha e terreiro. Comumente ela ocorre como um momento de descontração e descanso para quem estava na lida da cozinha durante os festejos do Reinado. Noutros tempos essa prática era limitada ao circuito da vida intra-comunitária. A ocasião se manifesta sem demarcações prévias, ou seja, algumas pessoas se reúnem na cozinha ou no terreiro e começam a cantar e dançar.¹⁴⁶ Conforme o herdeiro da mestra, começa na cozinha, em torno da fornalha, e dura a noite toda amanhecendo no terreiro. Apesar de ter ficado interrompido por um período, a prática vem sendo realizada na comunidade, tendo como incentivadores o grupo Filhos de Zambi,¹⁴⁷ formado pelos jovens e mais velhos dos Arturos.

Essa expressão de cantos proferidos por meio do diálogo entre o solo e o coro, inclui na sua poética o desafio entre os cantantes, além de manter como característica certa distância da

¹⁴⁶ Essas informações foram concedidas pelo Capitão Zé Bengala, no dia 5 set. 2013, durante a participação de alguns componentes dos Arturos na disciplina de Etnomusicologia, ministrada pela Profa. Glaura Lucas, no segundo semestre de 2013, na Faculdade de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

¹⁴⁷ Segundo Glaura Lucas, o grupo Filhos de Zambi tem sido “utilizado pela comunidade como um escudo para os elementos rituais ao ser oferecido sob o rótulo ‘Arturos’ como alternativa aos convites para participação dos grupos do Congado em eventos não-religiosos. Fazendo uma analogia, nas relações externas, os ‘Filhos de Zambi’ passam a cumprir a função de protetor do sagrado que o Congo exerce ritualmente em relação ao Moçambique e ao Candombe. [...] Se o alvo é a tradição, então decidiram pela espetacularização do Batuque, prática de música e dança tradicional da comunidade, sem a profundidade espiritual do Congado. Reuniram um grupo formado principalmente pelos mais velhos, adotaram trajes próprios e organizaram apresentações que vêm sendo realizadas, como elemento da tradição, juntamente com o grupo dos jovens”. Cf. LUCAS. O batuque e os ‘Filhos de Zambi’, p. 06.

religiosidade que envolve, por exemplo, a guarda de Congo, Moçambique e o Candombe. Conforme as explicações de Zé Bengala, a transitividade entre um canto e outro era corriqueira e conseqüentemente de um cantante para outro, por meio do último verso pronunciado. Assim, o cantor tinha a sua disposição a liberdade poética de refutar o motivo anterior ou, a partir do derradeiro verso, puxar um novo assunto no canto a ser emitido. A seguir, Dona Tetane, Seu Antônio Maria e Seu Mário Braz narram como a tradição foi sendo transmitida entre as gerações, abordando aspectos poéticos e do contexto em que se realizava o Batuque, e proferindo alguns cantos (Cd-exemplos Vídeo 20):

Ai minha moreninha,
Olha lá que eu te dou um tiro ai ai,
Olha lá que eu te dou um tiro ai ai.
– Agora a resposta:
É um tiro de revolve.
– Só as moças, as donas e as senhoras cantavam no batuque, cantavam:
É um tiro de revolve
Com uma bala de suspiro ai ai,
É uma bala de suspiro ai ai.
– O batuque começou com papai. Ele, nós tava tudo pequeno ele come.. ele dançava e punha nós pra dançar junto com ele. Ele ensinava nós, segura nós, ensinava nós.¹⁴⁸

Antes de adentrarmos o universo poético do Arturo Antônio Maria (Figura 63), na emissão do depoimento acima sentimos o quanto a articulação poética faz parte da essência da cantante e contadora de uma tradição, pois é notória uma convergência singular entre o modo como o canto deve ser proferido entrelaçado pelos lampejos de uma narração que adverte quem canta e dança. É na projeção da memória de um ascendente que iniciou a tradição que a cantante e narradora fundamenta o seu discurso e reverbera, no ato da palavra que faz “dançar junto com ele”, a consolidação da tradição para os seus descendentes e aprendizes.

Seu Antônio Maria emite (Cd-exemplos Vídeo 21):

Solo
Eu descí pra qui abaixo,
Dei um beijo na laranjera
Dei um beijo na laranjera

Coro
Óh nu tem dinheiro que pague
Beijo de moça sorteira
Beijo de moça sorteira¹⁴⁹

¹⁴⁸ Os cantos e depoimentos de Dona Tetane, Seu Antônio Maria e Seu Mário, foram transcritos do registro em DVD intitulado *Comunidade dos Arturos* – documentos do patrimônio imaterial, produzido pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA) em 2013.

Figura 63 – Mestre Antônio Maria da Silva



Legenda: Capitão regente do Reinado dos Arturos, Contagem-MG.

Fonte: Festa de Nossa Senhora do Rosário, out. 2013. Disponível em: <<http://zip.net/bbs443>>.

Já no depoimento de Seu Mário (Figura 64), que virá a seguir, encontramos uma passagem que se conecta com o que Andrade havia ponderado acerca das indisposições dos escravagistas em relação aos eventos realizados pelos africanos, limitando-os ao espaço da senzala. Relembremos o que Andrade ressaltou: “As famílias permitiam [o Batuque] nos seus engenhos e fazendas, contanto que fosse lá na senzala, porque, como ficou na cantiga tradicional: “Batuque na cozinha/Sinha num qué”.¹⁵⁰ E nessa perspectiva, Seu Mário relata (Cd-exemplos Vídeo 22):

Batuque na cozinha

A sinhá não qué,

Tiçãu relou

Queimou meu pé.

Ele começa na cozinha. Quando tinha algum casamento a turma, o forró, quando acabava o forró e o povo cansava aí ele entrava e chamava nós para dançar o batuque né. Ai o povo, ninguém, quem tá de fora não entra não.

¹⁴⁹ Esse canto foi colhido durante a apresentação do *Batuque* e do *Jongo* da Comunidade dos Arturos, no Teatro do Centro Cultural (casa azul), na cidade de Contagem, no dia 06 mai. 2014.

¹⁵⁰ ANDRADE. *Dicionário musical brasileiro*, p. 54.

Figura 64 – Mestre Mário Braz



Legenda: Capitão-mor do Reinado e atual patriarca dos Arturos-MG.

Fonte: Entrainment in Congado music. Disponível em:<<http://zip.net/bcs6xL>>.

E, por fim, mais uma vez, Seu Antônio Maria (Cd-exemplos Vídeo 23):

Solo

O galo já cantou
A barra do dia envém (bis)

Coro

Envém, envém
Envém o dia também

No que diz respeito ao repertório de cantos de dançar, o Batuque dos Arturos é mais um exemplo do que frequentemente caracteriza as tradições afrobrasileiras, queremos dizer, a capacidade poética de tratar de uma dada situação e o retorno ao legado de cantos mantidos e transmitidos pela memória coletiva dos povos.

As ocasiões para a realização do Batuque na comunidade dos Arturos se assemelham àquelas que acontecem ainda hoje no Quilombo da Mussuca, em Laranjeiras-SE e no Alto da Cova da Moura em Portugal. Ao longo do ano, as pessoas podem se agrupar para comemorar episódios da vida cotidiana como encerramentos de festejos tradicionais, casamentos, aniversários, batizados, dentre outros (Cd-exemplos Vídeo 24). As circunstâncias abordadas variam entre o amor, a saudade dos antepassados, escravidão, bizzarria, despedida... Os cantos são

curtos e repetitivos conforme a dinâmica que a dança dita durante sua execução. Abaixo temos dois exemplos, um que trata do amor e outro, da despedida:¹⁵¹

Canto de amor

Lá vai o trem de ferro
Mas não leva Maria não (bis)

Refrão

Se Maria for embora
Eu morro de paixão (bis)

Canto de despedida

Adeus meu benzinho, adeus
Adeus que eu já vou-me embora
Adeus meu benzinho, adeus
Adeus que eu já vou-me embora
Você vai me vê chorando
Por este caminho afora

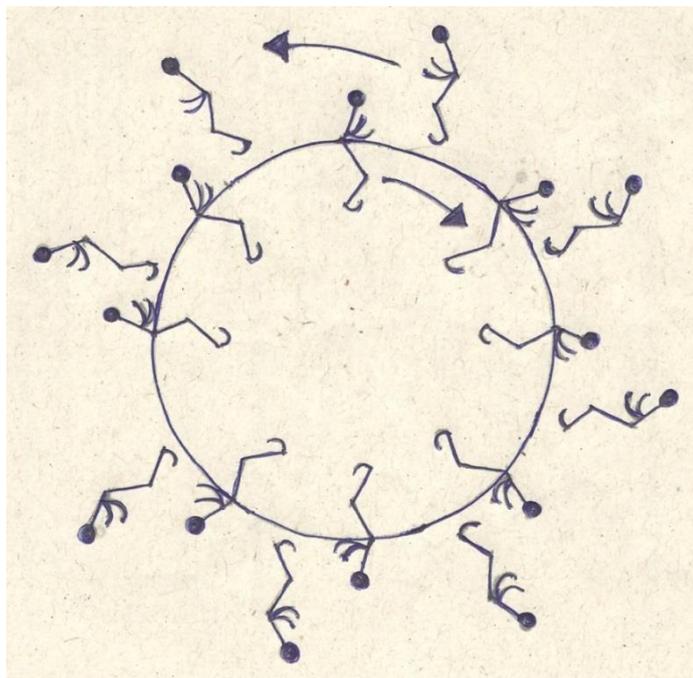
Os motivos que invocam a prática do Batuque são similares em algumas das comunidades praticantes até aqui descritas, contudo, nas comunidades gaúchas e nas paulistas, o caráter religioso se desvela de forma mais intensa. Com essa distinção, estamos chamando atenção para o fato de que desde sua chegada às Américas e em Cabo Verde, os cantos de dançar metamorfosearam-se para que sua continuidade fosse garantida. As mudanças pelas quais passaram estão inscritas tanto na ordem dos movimentos e dos gestos executados durante a dança, como no repertório e nos motivos abordados dos cantos.

Atualmente a tradição nos Arturos é conduzida por três violas e um tambor. O grupo artístico Filhos de Zambi, além de trabalhar dança afro e teatro com temáticas que abordam a história dos negros, também tem a função de dar continuidade a uma prática cultural que passou um bom tempo incontinuo, depois da morte de Carmelinda Maria da Silva e Artur Camilo Silvério.

No Batuque dos Arturos, homens e mulheres formam pares e distribuem-se numa roda, sendo que no “Batuque de roda”, que se caracteriza por ter um ritmo mais lento, qualquer pessoa pode dançar; já no “Batuque de quatro pessoas”, a cadência mais acelerada exige que os pares tenham certo conhecimento de como a dinâmica vai girar os movimentos. No “Batuque de roda”, a rotação do homem é para o lado esquerdo, ou seja, no sentido anti-horário, e a mulher roda no sentido horário (Figura 65). No momento em que todos começam a dançar, os homens movimentam-se para frente e para trás, sugerindo umbigadas, e seguem dando pisadas em relação às parceiras que vêm a frente e alternando-se para dentro e para fora do círculo. Vale ressaltar que as pisadas são executadas justamente no momento em que o solista profere seus versos, que logo serão respondidos pelo coro dançante (Figura 66).

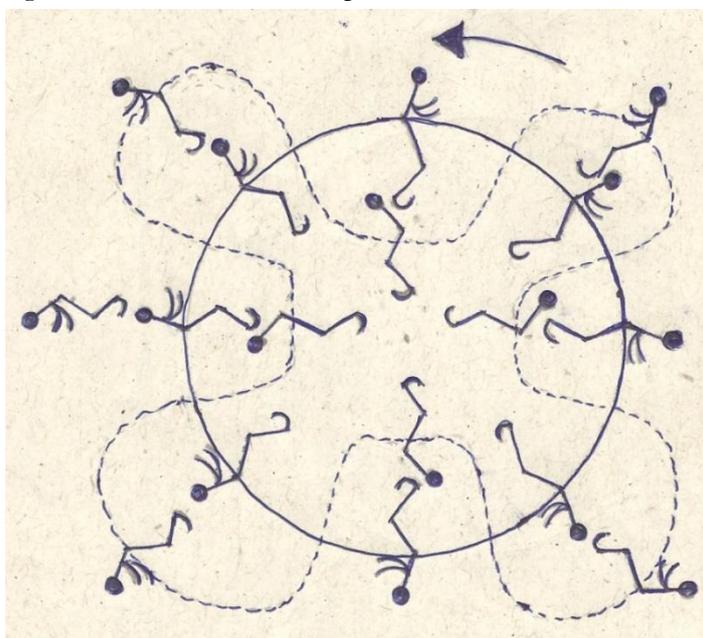
¹⁵¹ Esses cantos compõem a apostila do Módulo IV, intitulado Cantos afro-brasileiros: brincando e resistindo na tradição, da disciplina Artes e Ofícios do Saberes Tradicionais, realizada na Universidade Federal de Minas Gerais, em abril de 2014, e ministrada pelos mestres dos Arturos: José Bonifácio da Luz (Zé Bengala), Jorge Antônio dos Santos, João Batista da Luz, e os assistentes: Geraldo Bonifácio da Luz e Thiago Antônio Silva dos Santos, além da professora parceira Glaura Lucas.

Figura 65 – Batuque de roda dos Artuos



Legenda: O giro anti-horário é realizado pelos homens, e no sentido contrário rodam as mulheres.
Ilustração: Ridalvo Felix.

Figura 66 – Dança do Batuque de roda

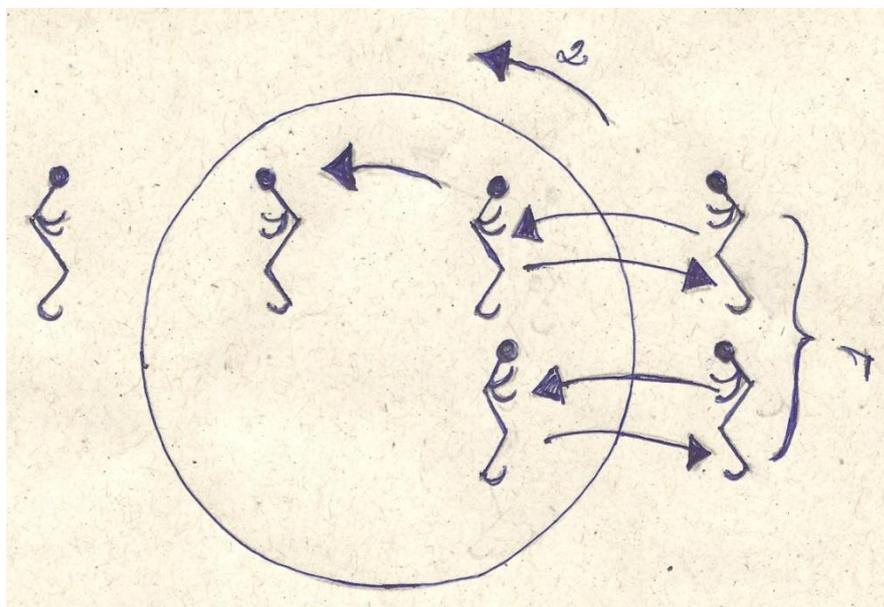


Legenda: No ato do canto de dançar os homens fazem movimentos para dentro e para fora da roda.
Ilustração: Ridalvo Felix.

Já no que diz respeito ao “Batuque de quatro pessoas”, a forma como ele é dançado também é praticada por outras tradições conhecidas como Coco (Dança do coco, Coco dançado,

entre outras denominações) e Samba de Pareia (Samba de parêlha) do Quilombo da Mussuca, sendo essas duas últimas encontradas no Nordeste brasileiro. Tanto na comunidade dos Arturos como nas comunidades do Coco Frei Damião-CE¹⁵² e do Samba de Pareia, os movimentos inscritos pela expressão da dança ocorrem da seguinte maneira: organizados em uma roda, dois pares se posicionam um de frente para o outro e circunscrevem no chão o desenho de um quadrado, sendo que o cruzamento é feito entre as extremidades; a dança é realizada entre dois pares, com a pisada batida em três movimentos intercalados para dentro e fora da roda (Figura 67). Nos primeiros movimentos da dança (1) uma pessoa de cada par movimentam-se por dentro e as outras por fora, depois, uma dupla segue (2) em direção a mais outra dupla para realizar os mesmos movimentos do canto de dançar.

Figura 67 – Performance dançada em três tradições



Legenda: Cruzamento de cantos de dançar: Batuque dos Arturos (Contagem-MG), Coco Frei Damião (Juazeiro do Norte-CE) e Samba de Pareia (Laranjeiras-SE).
Ilustração: Ridalvo Felix.

No entanto, existem distinções no que diz respeito ao tempo dos pares na execução da pisada. No Batuque dos Arturos e no Coco Frei Damião os pares se agrupam de dois em dois e dançam ao mesmo tempo e, depois, as mulheres seguem (no caso do Batuque), no sentido horário, e os homens no giro anti-horário. Já no Coco, a execução da dança é chamada *Coco trocado* onde as mulheres dançam o *trupé* – como é denominada a pisada em alguns grupos de Coco dançado – durante três vezes com seus pares (mulheres vestidas de calça e usando chapéu de palha simbolizando o homem). Após realizarem o *trupé*, há uma troca de pares entre as

¹⁵² Esse grupo está localizado em Juazeiro do Norte, uma das cidades que compõem o Cariri no Sul do Ceará. A mestra se chama Marinez.

parelhas dos lados e novamente são concedidas as três pisadas, e depois cada uma retorna dançando e reencontrando os seus pares originais. Agora, o mesmo movimento dançado é realizado com as parceiras do lado oposto ao anterior, finalizando esse vai e vem com o recuo das componentes aos casais do início da dança (Cd-exemplos Vídeo 25).

Um aspecto ainda deve ser mencionado no que se refere ao amálgama entre a emissão do canto e a dança. Como foi apontado anteriormente, na descrição do “batuque de roda” dos Arturos, no momento em que o solo profere o canto, o grupo dançante marca a pisada. Diferentemente deste, no Coco Frei Damião a pisada é realizada no ato da resposta do coro, e no Samba de Pareia não há essa distinção: a pisada é realizada constantemente, além disso, os movimentos dançados das mulheres são entre dois pares que seguem também no sentido anti-horário, podendo acontecer de quatro pares dançarem ao mesmo tempo.

Portanto, é partir da descrição de cada uma dessas tradições que passaram a ser conhecidas por *Batuque* que desvelamos a complexidade e a distinção que estão na base das suas existências e precisam ser conhecidas, uma vez que elas são a reelaboração de filosofias de ascendências africanas com práticas de cantos de dançar bem específicas. Além de tudo isso, essas culturas orais reinventaram saberes, porém não deixaram de evidenciar africanias nos cantos, gestos, danças, rituais, filosofias e modos tecnicamente similares de confecção de instrumentos musicais.

“O galo já cantou/ A barra do dia vem”

A ausência de um legado, escrito sobre a história a partir da visão de mundo dos negro-africanos e seus descendentes durante o processo de escravização acometido sobre eles, demonstra uma necessidade, que perdura até hoje, de entender como essas pessoas praticavam seus cantos de dançar e os sentidos e funções neles empregados, ao mesmo tempo em que revela o eurocentrismo e generalizações impressas pelas vias dos exploradores sobre as tradições africanas e as que destas descenderam. Os registros foram feitos sob uma perspectiva de quem proíbia, reprimia e perseguia os agrupamentos e ações que reuniam pessoas organizadas num tempo-espaco com funções/finalidades e sonoridades reproduzidas por instrumentos e/ou palmas nos cantos de dançar.

Nesse sentido, ao ratificarmos a diversidade e diferença existentes entre os cantos de dançar que foram designados por *Batuques*, tivemos o cuidado de apresentar como cada uma das tradições acontecem nos seus respectivos lugares, conforme a seguinte ordem: África – com o exemplo de Cabo Verde; Europa – representada pelo *Batuque* de Portugal; vindo, em seguida, alguns estados brasileiros como é o caso do Rio Grande do Sul, Amapá, São Paulo e, por fim,

três situações de *Batuques* em Minas Gerais. Diante desses contextos, alguns aspectos se apresentam similares entre todas essas expressões, a começar pela forma como o canto é emitido, com a alternância solo/coro. Existem variações entre o repertório dos cantos com frases curtas e longas, predominando sempre as mais curtas. A linguagem poética metafórica e simbólica também estão presentes nos versos, o que contribui para manter a restrição dos sentidos somente com os mais velhos e com aqueles cantantes dançantes que são permitidos e/ou iniciados conforme o tempo na tradição, como por exemplo nos *Batuques* do Rio Grande do Sul, Amapá, São Paulo e em Minas Gerais com os Arturos.

Ao nos reportarmos ao *sentido* que é ancorado por diretrizes mágico-religiosas e míticas de acordo com cada uma dessas tradições, recorreremos a uma definição oriunda do universo dos cantos de dançar e ensinamentos da tradição do Reinado, transmitidos na comunidade dos Arturos, evidenciando o saber que é primordial para sentir a circunstância em que o canto deve ser emitido. Assim, Seu Geraldo Arthur Camilo pondera:

Tem muita cantiga que num é certo, da tradição. Vão noutra festa, acha bonito e sai cantando. Agora o regulamento mesmo, nas hora necessária, o sujeito tem que **pôr sentido**. Não é porque achou bonito que tem que ir cantano, a gente tem que pensar se aquilo pode cantar, nas hora necessária. Cê pode cantar assim, na rua, um divertimento. Mas pra puxar rei e rainha, uma procissão, uma coisa, tem que o sujeito conhecer e saber. Num pode cantar bizzaria porque viu os outro cantar, não.¹⁵³

Assim, cada universo de *Batuques* que apresentamos carrega um pouco do que Seu Geraldo avalia e pondera. Os tempos e espaços se determinam e são definidos pelos cantantes dançantes, assim como as formas de perceber o contexto e sentir os elos com a tradição para proferir um canto são componentes que regulamentam e reatualizam o que pode ser feito, com quem, para quem e quando. Noutras palavras, os conteúdos abordados em cada uma das tradições mantêm uma dinâmica inerente ao universo das circunstâncias de sua realização, sendo que outros temas e cantos fazem parte do repertório tradicional das expressões.

Quando vivenciamos algumas dessas tradições, determinados aportes civilizacionais negro-africanos também se circunscrevem no ato corporeo da dança e na maneira como esta é delinida no espaço, ou seja, a partir dos movimentos desenhados e dos giros dos corpos e das rodas conduzidos. Considerando a forma como os giros são feitos, em todos os cantos de dançar que tratamos até aqui, os giros são realizados nas rodas no sentido anti-horário, e no caso de

¹⁵³ Esse depoimento compõe a apostila do Módulo IV, intitulado Cantos afro-brasileiros: brincando e resistindo na tradição, da disciplina Artes e Ofícios do Saberes Tradicionais, realizada na Universidade Federal de Minas Gerais, em abril de 2014, e ministrada pelos mestres dos Arturos: José Bonifácio da Luz (Zé Bengala), Jorge Antônio dos Santos, João Batista da Luz, e os assistentes: Geraldo Bonifácio da Luz e Thiago Antônio Silva dos Santos, além da professora parceira Glaura Lucas.

algumas performances em que o cantante dançante realiza um solo, o giro também geralmente começa no sentido contrário ao da rotação do ponteiro do relógio. Essa característica está presente não somente nas tradições negro-africanas e afrobrasileiras, mas também naquelas dos povos indígenas que aqui já se encontravam antes da invasão europeia.

O significado que o sentido anti-horário configura dentro dessas expressões é da ordem do sistema filosófico e metafísico, uma vez que se retorna e conecta-se com o que veio antes, ou seja, com o ancestral. Esse anelo tem o poder de conceder sentidos, atos e formas ao que se é e está fazendo, garantindo, portanto, possibilidades de ser e fazer depois. Nesse circuito não-linear, cuja força é movida pelo sopro dos antepassados, se gera e transmite-se, mas também se modifica e institui-se componentes diversos que só a performance pode revelar. Assim, essa motriz, chamada de “visão de mundo negro-africana” por alguns pesquisadores de expressões culturais africanas, é explicitada por Laura Cavalcante Padilha da seguinte maneira:

Tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa [...]. Intermediando o vivo e o morto, bem como as forças naturais e as do sagrado, estão os ancestrais, ou seja, os antepassados que são “o caminho para superar a contradição que a descontinuidade da existência humana comporta e que a morte revela brutalmente” [...]. Eles estão, assim, ao mesmo tempo próximos dos homens, dos deuses e do ser supremo, cujas linguagens dominam.¹⁵⁴

Noutras palavras, a ação de retorno que apontamos nos cantos de dançar como sendo uma forma de ligação com os antepassados pode ser também compreendida quando Leda Martins assentua que esse “processo pendular entre a tradição e a sua transmissão institui um movimento curvilíneo, reativador e prospectivo que integra sincronicamente, na atualidade do ato performado, o presente do pretérito e do futuro”.¹⁵⁵

A postura do corpo é outro elemento que não pode ser deixado de lado, e que tem na assimetria um significante cultural que acaba por distinguir essas tradições de outras do universo ocidental, como por exemplo, se compararmos os movimentos entre o Batuku de Cabo Verde com o balé clássico. Neste último, os movimentos cóporeos são centrados em eixos e estruturas simétricos/erectos, ao contrário das expressões negro-africanas e afrobrasileiras em que encontramos a assimetria estruturando movimentos isócronos de vaivém, mas que não cai

A umbigada é outro significante que ao juntar dois corpos, ou, em alguns casos, simular essa conexão, aparece em quase todos os *Batuques* que descrevemos. Só não registramos esse ato no *Batuque* do Rio Grande do Sul, mas no restante das tradições a umbigação é praticada, como no *Batuque de umbigada*-SP, ou sua menção é sugerida pelos cantantes dançantes, como por

¹⁵⁴ PADILHA. *Entre voz e letra*, p. 26-27.

¹⁵⁵ MARTINS. Performances do tempo e da memória, p. 79.

exemplo: *Batuque* dos Arturos e de São Romão. Em quibundo *semba* é umbigo, e *disemba* é a umbigada (pl. *masemba*), ou seja, volta em torno do umbigo que finaliza em pancada com o ventre. Assim, como movimento cíclico, as ancas pendem assimetricamente tendo o umbigo como sustentáculo para as grafias dos corpos que umbigam ou não.

No contexto histórico dessas tradições podemos afirmar que a umbigada também foi outro componente, alvo das generalizações incididas sobre as expressões africanas e de seus descendentes, e que deu margem para justificar as perseguições e repressões europeias e escravagistas sobre muitos cantos de dançar. A partir de uma perspectiva eurocêntrica enxergavam a umbigada como um ato obsceno e pecaminoso que infringia a moralidade eurocristã. A umbigada sendo um ato que aparece, por exemplo, no *Batuque de umbigada* como uma constante no decorrer da performance, ela geralmente é, noutras tradições afrobrasileiras (*Tambor de crioula*, *Jongo*, alguns *Cocos dançados*), o momento em que os cantantes dançantes finalizam sua dança e fazem o convite para outra pessoa entrar na roda.

Câmara Cascudo traz uma passagem descrita por Alfredo de Sarmiento na obra *Os sertões d'África*, em que encontramos como a umbigada era praticada por algumas expressões bantu-africanas, denominadas pelo autor como *batuques*, e no final da citação a aversão sobre a umbigada é referida como sendo um ato “imoral”:

“Em Luanda e em vários outros presídios e distritos, o batuque difere deste que se acaba de descrever e que é peculiar do Congo e dos sertões situados ao norte de Ambriz. Naqueles distritos e presídios, constitui também o batuque num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto ou preta, que, depois de executar vários passos, vai dar um embigada (a que chamam *semba*) na pessoa que escolhe entre as da roda, a qual vai para o meio do círculo substituí-lo. Esta dança, que se assemelha muito ao nosso *fado*, é a divisão predileta dos habitantes dessa parte do sertão africano (Congo) onde a influência dos europeus tem modificado de algum modo a sua repugnante imoralidade”.¹⁵⁶

Sob essa ótica, talvez pudéssemos apontar, considerando a trajetória sociohistórica dos europeus com os africanos e seus descendentes, que nas tradições onde a umbigada é apenas sugerida ou mencionada pelos atos corporais, como no *Batuque* dos Arturos, no *Batuque* de São Romão e na região Gorutubana, a repressão dos colonizadores, e suas consequências moralistas, se desvelam nesse ato que deixou de ser executado pelos cantantes dançantes. Deste modo, temos na performance das umbigadas sugeridas, e não “finalizadas” como antes, um registro do que a história oficial retratou de uma forma, e a memória inscrita no corpo e pela ações destas performances desvelam com outros significados.

¹⁵⁶ CASCUDO. *Dicionário do folclore brasileiro*, p. 874.

A umbigada, junto com a roda como uma forma arquitetônica negro-africana e afrobrasileira de ocupação do espaço, com os deslocamentos assimétricos dos corpos, e giros em sentido antihorário, compõem um sistema de signos que ramificam cantos de dançar de matrizes africanas com diferentes formas de ser. Como aportes sígnicos eles traduzem proximidades de matrizes bantu e nos permitem cartografar por meio dos reagrupamentos e reinvenções, as ligações cíclicas dos movimentos e das reminiscências negro-africanos nos vários lugares onde estes últimos aportaram.

Os aportes negro-africanos nas Américas apresentam-se como um continuum que, apesar das mudanças ocorridas, fundamentaram existências que estão em diversas ordens, como, por exemplo, na confecção dos instrumentos. Aqui traçamos algumas características comuns às culturas do universo linguístico e cultural bantu e que revelam uma familiaridade com e entre tradições afrobrasileiras. Nós encontramos no Batuque amapaense, no Batuque de umbigada paulista, no Batuque de São Romão, no Tambor de crioula, no Samba de cacete e no Candombe mineiro formas similares entre os *ngomas*, como por exemplo: a tradição de nomeá-los, de ser composto por três tambores – em algumas situações esse número varia entre dois ou acima de três *ngomas* –, a maneira de tocar sentado sobre os instrumentos – costume encontrado entre os Cokwe (Angola) e os Makonde de Moçambique –, e na maneira como a afinação é feita, ou seja, à base de fogo, outro costume dos Makonde. O uso de tiras de couro para suspender o tambor rente ao corpo também é outro costume encontrado nos povos Lunda e os Cokwe de Angola.¹⁵⁷ Além disso, a escavação do tronco e o uso de peles de animais para cobri-lo são também componentes importantes do modo de confecção dos tambores transmitidos pelos povos dessa região.

Nas imagens a seguir dois exemplos (Figura 68 e 69) de tradições angolanas ilustram essa afinidade a que nos referimos (Cd-exemplos Vídeo 26):

¹⁵⁷ PEREIRA, *Os tambores estão frios*, p. 367.

Figura 68 – Grupo tradicional de Bailundo



Legenda: Grupo de Dança Tradicional Katyavala tocando seus ngomas – mulheres Ovimbundu, oriundas de Bailundo, cidade da província do Huambo, em Angola.

Fonte: Fotos da publicação de Arisóteles Kandimba. Disponível em: <<http://zip.net/btsKQk>>.

Figura 69 – Grupo tradicional do Planalto Central de Angola



Legenda: Cantantes dançantes e seus ngomas – tradição dos povos Ovimbundu do Planalto Central de Angola.

Fonte: MUSIC of the Ovimbundu in Angola. Disponível em: <<http://zip.net/bnsLh9>>.

O mesmo modo de escavação dos troncos, cobertura com pele de animal e afinação dos instrumentos por meio da tensão de cordas era também utilizado pelos bantus,¹⁵⁸ e passaram a fazer parte de algumas expressões no Brasil, como é o caso do Batuque dos Arturos, Batuque de

¹⁵⁸ DIAS. Diásporas musicais africanas no Brasil, [s.p.].

São Romão e aqueles localizados na região Gorutubana. Essa referência é feita pelos mais velhos das tradições ao contar como eram produzidas as caixas mais antigas (Figura 70). Atualmente, as caixas encontradas nesses *Batuques* são feitas com madeira compensada.

Figura 70 – Caixa de tronco escavado



Legenda: Caixa antiga feita pelos mais velhos da comunidade dos Arturos.
Foto: Ridalvo Felix.

No caso do Batuque riograndense, as referências sudanesas se manifestam mais acentuadas quando tratamos dos instrumentos. Uma das características é o uso dos tambores bimenbranófonos, ou seja, de duas peles, percutidos com baquetas (*aguidavi*) finas. No que se refere a afinação do couro do instrumento, há a manutenção de uma estrutura de tensão tradicionalmente encontrada no oeste-africano em que o couro é “esticado por cordas atadas a pitões de madeira fincados diagonalmente no corpo do instrumento, e martelados para dar tensão (hoje bastante raro, preferindo-se as tarrachas de metal)”.¹⁵⁹

Indo mais longe, não podemos deixar de lembrar sobre o uso de instrumentos que são mais comuns na prática do Batuku em Cabo Verde e Portugal, como é o caso da *tchabeta*, das congas e tumba (espécie de *djembê*). A inserção desses dois últimos é mais recente nessas comunidades de Batuku, já a *tchabeta* é mais antiga na tradição. Assim, como todos os Batuques do Brasil, encontramos nas comunidades cabo-verdianas e portuguesas os instrumentos percussivos sonorizando o embalo das rodas de Batuku nos dias de festas intra-comunitário e nas apresentações em festivais.

Sem pretender reproduzirmos a mesma ação etnocêntrica de classificação das tradições descritas até aqui e que passaram a ser designadas por *batuque*, buscamos convocar uma percepção diferenciada sobre essas expressões considerando a pluralidade quando nos aproximamos de cada um dos casos e que o termo acaba por esvaziar. Ao lembrarmos da

¹⁵⁹ DIAS. Diásporas musicais africanas no Brasil, [s.p.].

descrição das tradições realizada anteriormente, buscamos apresentar alguns dos elementos que matizam suas estruturas negro-africanas, e de seus descendentes também, na forma de expressão dos cantos de dançar que traduz, diante da complexidade de cada uma, a atribuição simplória e depreciativa que o branco empregou revelando sua ignorância.

Ao fim, evidenciamos que a nossa preocupação foi somente a de contribuir para a discussão sobre o uso da palavra *batuque* como designação genérica, colaborando para o desvelamento das especificidades de tradições que “poderiam parecer iguais” ou que, inicialmente, foram assim percebidas, assim como ressaltar as novas formas de organização sistematizadas pelas diversas etnias africanas diante dos novos contextos e das relações horizontais e verticais estabelecidas, respectivamente, entre pessoas escravizadas e entres essas e os senhores escravagistas, autoridades eclesiásticas e polícias. Portanto, compartilhamos a reflexão e algumas indagações feitas por João José Reis, acreditando que estamos apresentando nortes sobre o (des)conhecimento dos *batuques* nas Áfricas, nas Europas, nas Américas e nos estados brasileiros.

Como pouco sabemos do que sabiam os negros sobre seus modos de celebrar, terminamos por importar para nosso tempo a confusão dos brancos daquele tempo. Este [é] o caso da tipologia usada para classificar aquelas festas. Os documentos nos legaram termos como *batuque* e *samba*, por exemplo, ambos carregados de diversos sentidos. Qual a diferença entre samba e batuque para quem dançava? Quantas formas de dançar, tocar e cantar se abrigavam sob esses termos, em momentos específicos do século XIX? Improvável que um dia venhamos a saber com certeza. Mais tarde, quando se fizerem registros mais sistemáticos de tais manifestações culturais, por vários meios literários, iconográficos e fonográficos, descobriu-se, por exemplo, que havia – e continuam a haver – várias maneiras de sambar, vários tipos de samba, inclusive variações regionais. O mesmo provavelmente poderá ser dito sobre o batuque. Mas será que esses termos nasceram polissêmicos?¹⁶⁰

É importante ponderar que a designação *batuque* tinha como agravante a incidente vigilância dos escravagistas sobre as expressões dos negros. Tanto as tradições que se realizavam num dado espaço com rodas de cantos de dançar “paradas” num lugar, assim como aquelas que aconteciam em forma de cortejos não eram vistas com bons olhos. A reunião de cantantes dançantes, portanto, significava perigo e afronta à estrutura estabelecida pela ordem do sistema escravagista com repressões ocorridas no sistema Colonial, no Brasil Império e que perduraram mesmo com a instituição da República. Sob essa percepção localizamos as expressões dos Congados num mesmo ambiente de marginalização e perseguição que foram encontradas outras inúmeras tradições afrobrasileiras em diversas partes do Brasil colônia. Reis corrobora essa constatação ao afirmar que:

¹⁶⁰ REIS. Tambores e temores, p. 102-103.

Desde os tempos coloniais, no Brasil as irmandades de pretos organizavam reinados ou congadas para celebrar santos padroeiros, com desfiles de reis e rainhas africanos, seguidos de seus súditos, todos devidamente aparatados, frequentemente mascarados, dançando, cantando canções em línguas nativas, ao som de tambores e outros instrumentos. Essas festas eram às vezes promovidas, outras toleradas, ou ainda reprimidas, de acordo com as circunstâncias e com a política de controle social [...].¹⁶¹

Mais uma vez estão presentes nesse recorte pelo menos três dos principais elementos que configuravam motivos de repressão e depreciação do negro-africano e de suas tradições nos lugares onde foram subjugados à escravização, e que desencadeava nas perseguições, são eles: os tambores, cantos e danças. Apesar de alguns pesquisadores ressaltarem o respaldo catolicista que o Congado usufruía como “festa honesta”¹⁶² e, legitimamente aceito pela igreja católica, a passagem acima desvela que tudo dependia dos interesses do colonizador.

Portanto, é tomando como referência todos esses conteúdos que definem os modos de prática e meios de transmissão das performances negro-africanas, bem como daquelas cujas matizes estão fundamentadas no universo bantu, que passamos a mais uma tradição de canto de dançar: o Candombe mineiro. Sendo o Candombe considerado a expressão mais antiga no interior das Irmandades Negras de Nossa Senhora do Rosário em Minas Gerais, na seção a seguir, adentramos alguns grupos de ngomas dessa tradição em comunidades mineiras onde sua prática ainda é ativa. Assim, adotamos como mote para conexão entre essas duas partes – Batuques e, agora, os Candombes –, a performance dos instrumentos e dos cantos de dançar que guardam os significados mais profundos dos Reinados em Minas Gerais. Apresentamos um pouco de cada uma dessas famílias e imergimos, especificamente no Candombe da Lapinha, nos seus rituais e nos manuscritos do Capitão David, que mantém o andamento desse grupo, e registra no papel as memórias e os saberes que ritualmente advêm de seus antepassados.

¹⁶¹ REIS. Tambores e temores, p. 132.

¹⁶² DIAS. Tradição e modernidade nas ingomas do Sudeste, p. 156.

CANDOMBES



“Ô, bate no chama/Repica santa maria”

O caminho que se abre para a inserção nesta segunda parte de nosso trabalho ainda é motivado pelo que foi apontado na seção anterior: o uso do termo *batuque*. Os versos “Ô, bate chama” e “Repica santa maria”, que abrem os terreiros para que mais vozes entoem cantos de dançar, são mais um exemplo da generalização que a palavra *batuque* exerceu sobre as várias expressões que abordamos na primeira parte deste trabalho. O nosso objetivo, agora, é a tradição do Candombe e suas diversas formas de existir. *Chama* e *santa maria* são exemplos de tambores, estes nomes variam, em alguns casos, entre os ternos de Candombe em Minas Gerais.

A partir desta constatação, podemos dizer que a diversidade de nomenclaturas apontadas para um mesmo instrumento musical não isenta a complexidade filosófica que a tradição do Candombe mantém, mas ainda é um resquício eurocêntrico da tentativa, incidida sobre o período escravagista, de apagar essas expressões que aqui foram (re)criadas. Mesmo considerando a diversidade de sociedades étnicas de africanos que civilizaram o solo brasileiro, agora estamos tratando de uma tradição que tem o mesmo nome e se fundamenta sob a relação com os antepassados, além dos santos cristãos revisitados, para existir ambientada nos Reinados negros.

Sob esse viés, as expressões que receberam a designação de *batuque*, apresentam como características principais o fato de serem cantos de dançar (diálogo solo/coro), em que os protagonistas são mulheres e homens pretos, e em que, musicalmente, predomina a regência de tambores. Não é possível apontar que uma destas características tenha relevância em relação às demais para explicar a “causa” de tal atribuição, mas seria mais contundente assinalar as saídas que o escravagismo encontrou para silenciar as (nossas) vozes – preto-africanas e afro-brasileiras –, sob uma ótica etnocêntrica e estigmatizante.

Nessa perspectiva, com o Candombe não foi diferente. Na primeira seção de nossa pesquisa foram retratadas algumas passagens que denunciam a classificação feita pelos europeus em contato com as primeiras expressões de cantos de dançar no continente africano, bem como noutros lugares do mundo. Aqui no Brasil, vimos que muitas dessas expressões conseguiram se reorganizar sob diversas circunstâncias e adversidades, dando continuidade ao que se tinha como aportes civilizacionais dos mais velhos e antigos advindos do além-mar. Para isso, foi necessário que nomes de santos católicos se adequassem aos costumes, crenças, práticas mágico-religiosas e comunhões festivas dos modos de visão de mundo negro-africana, sendo, portanto, esta forma um arcabouço encontrado para travestir o que os africanos e seus descendentes queriam e conseguiram manter. Célia Maia Borges ressalta essa postura metodológica concebida pelos

africanos quando sinaliza que os “sistemas simbólicos são reordenados para outro eixo religioso e ressignificados em função do novo *habitat*”.¹⁶³

A pequena cartografia que apresentamos mais à frente ilustra a quantidade de Candombes que temos em Minas Gerais. A denominação dos instrumentos varia conforme o lugar, sendo que alguns nomes se repetem. Algumas denominações são apontadas como sendo “africanas”, ou seja, são identificadas evidenciando identidades “mais próximas” daqueles Candombes que foram praticados pelos mais antigos. Assim, o próprio nome do ngoma seria a comprovação dessa proximidade, como por exemplo: *gomá*, *dambim* e *dambá*.

Ao nos reportarmos a Moçambique, cuja libertação do sistema colonial português aconteceu em 1975, percebemos que as expressões de cantos de dançar deste país sofreu um processo idêntico ao ocorrido no Brasil. Temos como exemplo a tradição do *Xigubo* – um sistema de práticas que envolvem várias expressões de cantos de dançar e cerimônias ritualísticas. O *Xigubo* tem instrumentos musicais específicos, variando a quantidade conforme a comunidade praticante. Contudo, grande parte dos mantenedores dessa tradição, assim como a população local, geralmente identifica os instrumentos e a própria tradição como *batuque*. O nome de cada instrumento só é revelado se houver alguma curiosidade em se perguntar por cada um deles, do contrário, são *batuques*.

A concepção recorrente acerca do termo *batuque*, para designar as tradições de cantos de dançar, tanto no norte como no sul de Moçambique, também pode ser verificada no caso de três línguas que tivemos acesso por meio de seus falantes. O pesquisador de línguas bantu Lucas Bonga, natural do povo Makonde e residente em Maputo por alguns anos, afirma, ao ser indagado sobre qual o significado de *ngoma* em alguma das línguas moçambicanas:

Nas línguas Xangana e Rhonga, ambas faladas no sul de Moçambique e na África do Sul, *ing’oma* é música, batuque. Na minha língua materna, Makonde, *ing’oma* também significa música, batuque. Batuque é o instrumento musical feito de tronco escavado e pel de animal.¹⁶⁴

Como refletimos anteriormente, a designação genérica vem adentrando, inclusive, o universo dos povos que ainda falam suas línguas maternas. Isso não significa dizer que utilizam *batuque* para se referir às suas práticas de cantos de dançar entre os seus. Assim, o que podemos compreender é que os falantes dessas línguas maternas moçambicanas em contato com a língua portuguesa passaram usar a palavra *batuque* para designar tanto o instrumento feito de tronco escavado e coberto com pele de animal, como a sonoridade que ele emite, ou seja, o som oriundo daquilo que é percutido.

¹⁶³ BORGES. *Escravos e libertos nas Irmandades do Rosário*, p. 131.

¹⁶⁴ Arquivo pessoal.

A partir desta constatação, podemos verificar que o ocorrido em Moçambique, assim como nas tradições que receberam os nomes de *batuques* no Brasil, é uma alusão às diversas expressões que produzem sons barulhentos. Assim, permanece no imaginário desses povos uma referência que busca diluir, no caso de Moçambique – e já diluída em solo brasileiro –, formas de silenciamento dessas práticas pela concepção geral de serem ensurdecedoras à percepção europeia.

O Candombe, em Minas Gerais, ainda se identifica com essa designação, no entanto, já é perceptível que em alguns lugares essa tradição passou também a ser chamada de *batuque*. Se em alguns grupos essa expressão é conhecida por seus praticantes, de forma genérica, por *tambu*, como o termo *batuque* insiste em se sobrepôr em relação à primeira identificação? Como já dissemos acima, o Candombe não é diferente na sua composição gramatical, ou seja, ele também é regido por tambores, cantando e dançando por homens e, em alguns casos, mulheres negras. Sob essa ótica, é notável a tentativa externa de estigmatizar a musicalidade produzida pelos pretos, bem como as expressões de seus cantos e danças. Desta forma, entendemos que a designação *batuque* continua sendo uma prática externa à comunidade praticante de uma dada expressão, e que muitas vezes se insere na linguagem do grupo sem o sentido pejorativo utilizado por quem não conhece ou deprecia essas tradições de matrizes afro. Todavia, o Candombe e o Xigubo têm resistido em ser identificado por estes nomes.

Diante dessas constatações e singularidades ainda desconhecidas por muitos, visualizamos, portanto, que o termo *batuque*, a partir do uso com significado genérico iniciado no continente africano, e que ainda hoje persiste, assumiu uma carga semântica depreciativa e caricatural que marginalizou e, de certo modo, contribuiu para a solidificação de estigmas ainda constantes no Brasil.¹⁶⁵ Além disso, a sua configuração universal para realizações distintas ocultou numerosas formas poético-musicais e coreográficas de matrizes africanas diversas, que ainda precisam ser integradas e (re)conhecidas como patrimônio cultural dos povos nos continentes africano e americanos.

Sob a lógica de vulgarização e uso genérico de um mesmo termo para se referir às diversas formas de cantos de dançar africanos e de seus descendentes, também se procedeu na região rio-platense (Argentina e Uruguai). Assim como o termo *batuque* serviu para aludir às expressões de cantos de dançar praticadas pelos africanos e seus descendentes nas Américas, as palavras *candombe*, *tango* ou *tambo* configuraram a mesma função na Argentina e no Uruguai, em meados do século XVIII e XIX. Maria Eugenia Domínguez, ao pesquisar artigos que tratam

¹⁶⁵ Cf., por exemplo, ABREU. *Cultura imaterial e patrimônio histórico nacional* citado por SOUZA. Angoma, ngoma: o jongo e a narrativa sobre uma comunidade quilombola, [s.p.]

desses apagamentos distintivos e atribuições genéricas no período escravagista na Argentina, aponta o seguinte registro:

O artigo sobre os candombes coloniais que Carlos Vega publicou no jornal *La Prensa* em 1932 é uma narrativa eloquente no sentido de registrar a perseguição que sofriram os integrantes dos candombes no século XVIII em Buenos Aires, mas não chega a descrever as músicas reprimidas pelo poder local. Segundo Vega os candombes na época colonial, também chamados de ‘tambos’ [...] eram reuniões dos distintos grupos que constituíam a população negra – africanos escravizados e libertos, seus filhos e netos – em locais denominados *sítios*. As denúncias feitas por figuras influentes da sociedade portenha às autoridades [...] permitem inferir que em tais reuniões se executava música e se dançava – o que era justamente o motivo das denúncias –, embora a falta de descrições sistemáticas dificulte a reconstituição de tais eventos.¹⁶⁶

A partir desse recorte do que ocorria na Argentina, o mesmo pode ser observado no contexto do Uruguai, ou seja, a tradição do Candombe sendo praticada por pretos africanos escravizados e seus descendentes, com tambores, cantos e danças em conformidade com realizações mágico-religiosas e festivas. Diante da falta de espaço para uma reflexão mais detalhada sobre a história dos Candombes na Argentina e no Uruguai, mas entendendo a similaridade do processo no qual passaram essa tradição nesses dois países, a seguir, discorreremos sobre o Candombe no Uruguai e, finalmente, chegamos ao Candombe em Minas Gerais.

No Uruguai, o Candombe era usado para designar, de maneira genérica, os cantos de dançar oriundos do continente africano. No final do século XIX, a ocorrência do Candombe se confinava em espaços privados, como ainda acontece em alguns casos com a tradição que recebe o mesmo nome em Minas Gerais.

No que se refere à acepção do termo, as referências são bem semelhantes às que encontramos no Brasil assinaladas por alguns pesquisadores para evidenciar os aportes dos povos bantu em práticas culturais tradicionais. Assim, Oscar D. Montaña, historiador e estudioso das expressões afro-uruguaias, mesmo considerando os afluentes das diversidades étnicas nesse universo, garante que o

O vocábulo Candombe deriva do prefixo Ka e do nome Ndombe (povo angolano), do idioma Kimbundu, uma das ramificações das línguas banto que são faladas no Congo, em Angola e em outras regiões da África do Sul. Etimologicamente, o vocábulo é uma herança benguela, o maior e mais conhecido povo Ndombe entre as etnias africanas que chegaram a Montevideu. Porém, quando falamos de sua conformação, de seus conceitos de música e dança, bem como da simbologia que dá forma ao Candombe ao longo do

¹⁶⁶ DOMÍNGUEZ. *Suena el Río*, p. 54.

século XIX, não há dúvidas de que ele é o resultado da convergência das influências de distintos povos africanos que mantiveram suas Salas de Nação.¹⁶⁷

Nesse sentido, da mesma forma como as expressões identificadas como *batuques* se delinearam no Brasil, sob condições distintas e mantenedoras de uma pluralidade que a designação não contempla, percebemos, nos casos dos Candombes no Uruguai, que a diversidade étnica dos africanos convergiu na formação das Salas de Nación – uma espécie de Irmandade de Pretos, onde se cultivavam valores e cuidados entre os negros africanos e seus descendentes. Aqui encontramos algumas evidências necessárias para comparar com a designação lançada sobre algumas tradições de cantos de dançar no Brasil, por exemplo, que receberam o nome de *batuque*. De acordo com a descrição realizada na primeira parte dessa pesquisa, pudemos perceber que não foram consideradas as particularidades – línguas, culturas de ser e sentir, costumes, etc. – dos diversos povos negro-africanos que aportaram de norte a sul no Brasil, e que acabaram por ter sua tradição classificada como *batuque*. O mesmo se verifica na passagem abaixo, quando o autor retifica o “nome genérico que recebem diferentes danças de origem africana”.

Candombe é um termo genérico que denomina as diferentes danças de origem africana nessas terras. Ele nasce da junção de mais de vinte povos africanos que foram escravizados e trazidos à força a essa região do Cone Sul. Cada povo possuía seu idioma; sua forma de ser, ver e sentir; sua cultura, suas danças e cantos de diferentes naturezas: sacro, profano, festivo ou fúnebre, etc.¹⁶⁸

Assim, a gramática estruturante dos cantos de dançar se mantém como elemento condutor das práticas configuradas nas terras além África. O canto, a dança, os instrumentos musicais, etc. continuaram a exercer suas funções e práticas mágico-religiosas mesmo sob uma reordenação e travestimento de figuras do panteão católico para se ligar ao antepassado. Deste modo, a analogia empregada pelos africanos foi uma das formas encontradas para dar continuidade aos legados que se praticavam nos diversos cantos de África. Borges pondera esse aspecto da seguinte maneira: “A memória coletiva só tem chance de sobreviver quando se insere em um conjunto e se for substituindo os vazios deixados pela antiga concepção de mundo por algo similar à cultura de origem”.¹⁶⁹

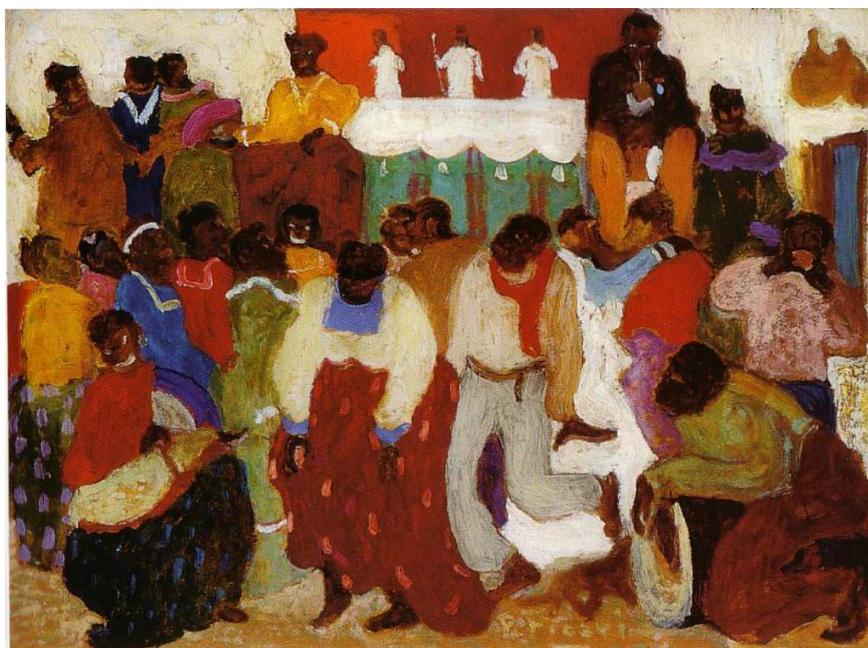
¹⁶⁷ “Candombe es un vocablo derivado del prefijo Ka y de Ndombe (pueblo angoleño), del idioma Kimbundu, rama de las lenguas bantúes que se hablan en el Congo, en Angola y en distintas zonas de África del Sur; etimológicamente, el vocablo es un aporte banguela, el pueblo Ndombe más numeroso y notorio entre las etnias africanas que llegaron a Montevideo. Pero si hablamos de la conformación, del concepto musical y danzario, así como de la simbología que va conformando el Candombe a lo largo de todo el siglo XIX, no hay dudas acerca de que es el resultado de los aportes de los diferentes pueblos africanos que mantuvieron sus Salas de Nación”. MONTAÑO. Candombe, p. 77. [Tradução nossa].

¹⁶⁸ “Candombe es el nombre genérico que reciben diferentes danzas de origen africano, en estas tierras y nace de la conjunción de los más de veinte pueblos africanos que fueron traídos como esclavos a esta región del cono sur. Cada uno de éstos tenía su idioma, su forma de ser, ver y sentir, su cultura, sus danzas y cantos de diferente naturaleza: sacro o profano, festivo o luctuoso, etc”. MONTAÑO. Candombe, p. 77. [Tradução nossa].

¹⁶⁹ BORGES. *Escravos e libertos nas Irmandades do Rosário*, p. 131.

O Candombe era tocado pelos seus *tamborileros* (percussionistas), com frequência, aos domingos e nas festas comemorativas, como Natal, Ano Novo e em homenagem a alguns santos, como São Benedito, Virgem do Rosário, São Baltasar, etc. Essa prática de louvar alguns santos católicos também é comum nas culturas tradicionais afrobrasileiras do Reinado, Tambor de Crioula, Jongo e outras. Um aspecto semelhante entre as estruturas organizacionais reconstituídas no Brasil, com os Reinados (Congados), e nas Salas de Nación, no Uruguai foi o estabelecimento do trono coroado representado por Reis, Rainhas, Princesas, Camareiras, Capitães, etc. (Figura 71).¹⁷⁰

Figura 71 – Candombe numa Sala de Nación



Legenda: Tela pintada pelo artista Pedro Figari, século XIX.
Fonte: Uruguai educa. Disponível em: <<http://zip.net/bdtGCR>>.

Portanto, quando se trata da relação filosófica com os atuais e os ancestrais, bem como os meios criados e adotados para subverter a ordem escravocrata com seus símbolos catolicistas, o que se reproduziu nas vozes dos candombeiros em Minas Gerais também foi registrado nas Salas de Nación. Acerca dessa metodologia negro-africana de manutenção de culto e comunicação com os antepassados, Montañó confere:

Em cada Sala eram cultuadas as entidades religiosas que haviam sido mantidas vivas a pesar da forte repressão. Algumas vezes elas eram reproduzidas em imagens [...] Na época colonial, as comemorações de San Baltasar (celebradas no dia 6 de janeiro) ostentavam toda a pompa que era possível, o que permite

¹⁷⁰ MONTAÑO. Candombe, p. 78.

supor que se tratasse da evocação de uma deidade altamente significativa dentro do santuário africano.¹⁷¹

Já no que diz respeito aos instrumentos musicais, antigamente, há mais ou menos dois séculos, os tambores eram chamados de *macaú*, *bombo* e *congo*. Eram feitos com troncos escavados cobertos com pele de animal e tinham como acompanhamento uma orquestra formada pela “Mazacalla, Marimba Mate o Porongo, Huesera, Caña, Tacuara, Palillos, trozos de hierro”.¹⁷² Atualmente, o conjunto percussivo é formado pelo barril, que antes era o tronco escavado, três tambores que variam de tamanho, ainda afinados a fogo, e se definem pela sonoridade entre o grave chegando até o agudo. Esses instrumentos recebem os seguintes nomes: *piano*, *repique* e *chico* (Figura 72).

Figura 72 – Corpo percussivo do Candombe



Fonte: Candombe uruguaio. Disponível em: <<http://zip.net/bttGSn>>.

O motivo que impulsionava os cantos era geralmente composto pela relação de culto e homenagem aos ancestrais, assim como aos reis e rainhas das Salas de Nación. A configuração do canto também se constituía entre a emissão do solo e a resposta do coro. No que se refere à dança, as regras que regiam a sua execução não determinavam a presença de um casal (homem e mulher) no centro da roda, podendo ser dançado por pessoas do mesmo sexo concomitantemente. Todavia, o preceito indispensável de ser realizado durante a performance era o da manutenção do canto.

¹⁷¹ “En cada Sala tenía lugar el culto a las entidades religiosas que habían logrado mantener vivas a pesar de tanta represión; en algunos casos reprodujeron imágenes [...] En la época colonial, las conmemoraciones de San Baltasar (que tenían lugar cada 6 de enero), lucían toda la pompa que era posible, por lo que es presumible que se tratase de la evocación de una deidad altamente significativa dentro del santuario africano”. MONTAÑO. Candombe, p. 78. [Tradução nossa].

¹⁷² MONTAÑO. Candombe, p. 78.

Assim como algumas tradições no Brasil foram classificadas, pelos cronistas e viajantes, de “diversão desonesta” e “diversão honesta”¹⁷³, tomando como ponto de partida os locais de realização durante o período da escravização dos africanos, poderíamos aferir que o Candombe uruguaio trafegou por esses dois espaços, desde os seus primeiros acontecimentos até o início do século XX, quando ele ganhou as ruas. Inicialmente, essa tradição acontecia nas Salas de Nación e, depois, passou a ser realizada nas ruas. Montañó traz uma referência acerca de quem participava e das estratégias seguidas para a realização dos Candombes nas Salas de Nación:

Já, Marcelino Bottaro, escritor afro que também viveu os candombes das últimas décadas do século XIX, defendia que, em suas origens, os candombes não eram abertos ao público [...]. Os “protetores” de seus adeptos e seus familiares “eram os únicos que podiam participar incondicionalmente. Se alguém estranho entrasse, o ritual era interrompido e, logo, substituído por danças ou movimentos musicais sem importância.”¹⁷⁴

Conforme aponta Dias, o caráter intracomunitário, ou seja, recôndito e restrito aos espaços das senzalas, levou os colonizadores e primeiros cronistas a classificar de *batuque* o que acontecia dentro daqueles lugares, ação que desvela a falta de conhecimento e subjugação de muitas expressões. De acordo com a citação acima, e se considerarmos a assertiva de Montañó, quando nos diz que o “Candombe é o nome genérico dado às diferentes danças de origem africana”,¹⁷⁵ as características intracomunitárias e as mudanças emergencialmente adotadas com a chegada de uma pessoa estranha confirmam a correlação que estabelecemos entre as ocorrências designativas incididas sobre a diversidade de tradições que receberam os nomes de *Candombe* e *Batuque*.

A transição que o Candombe no Uruguai sofreu, ao sair das Salas de Nación para as *calles* (‘ruas’), é um fenômeno que também vem acontecendo de forma similar com alguns Candombes mineiros. Uma vez que não há uma precisão sociotemporal de como esse processo ocorreu, no caso específico de Minas Gerais, alguns ternos de Candombes resistem em versar suas funções mágico-religiosas de forma intracomunitária, ocorrendo algumas práticas no ambiente externo. Já o Candombe uruguaio passou por dinâmicas resultando em atuações voltadas para o período carnavalesco, e, portanto, externo – entre fevereiro e março – cantado, tocando e dançado no espaço das ruas (Figura 73) (Cd-exemplos Vídeo 27).

¹⁷³ Cf. DIAS. Diásporas musicais africanas no Brasil, [s.p.].

¹⁷⁴ “Por su parte, Marcelino Bottaro, escritor afro que también vivió los candombes de las últimas décadas del siglo XIX, sostenía que en el comienzo de la organización de los candombes la concurrencia no era pública [...]. Los ‘protectores’ de sus adeptos y sus familiares ‘era la única gente admitida sin requisitos; si alguna persona extraña iba a entrar, se hacía interrumpir el ritual, que sería substituído por danzas o movimientos musicales sin importancia’”. BOTTARO. *Rituals and Candombes, em Nancy Cunard, Negro, 1934* citado por MONTAÑO. Candombe, p. 77. [Tradução nossa].

¹⁷⁵ “Candombe es el nombre genérico que reciben diferentes danzas de origen africano”. MONTAÑO. Candombe, p. 77. [Tradução nossa].

Figura 73 – Candombe uruguaio na rua



Fonte: Partido Candombe do Uruguai. Disponível em: <<http://zip.net/bbtF5k>>.

Por conseguinte, é necessário destacar que a tentativa, executada pelos colonizadores nas Áfricas e nas Américas, de extinguir as tradições que comprovavam a riqueza e complexidade nos modos de vida dos diversos povos fracassou. O meio encontrado pelo colonizador para dificultar a relação entre os diferentes povos derivou em novas formas de organização não presumida pelo primeiro como lembra Borges:

Se diversos grupos dividiram o espaço confrarial, isso significou convivência e uso de uma linguagem que, decerto, não era só verbal. O encontro de homens e mulheres portadores de valores e visões distintas do mundo com certeza gerou um tipo de negociação cultural. Símbolos e signos culturais e religiosos passaram por um processo de resignificação, que se renovou no contato interétnico, adquirindo na comunicação novos significados.¹⁷⁶

Neste sentido, quando pensamos as expressões culturais de matrizes africanas, não deixamos de evidenciar os mecanismos utilizados pelos exploradores e suas consequências na sobrevivência de tradições, crenças e culturas dos povos africanos e seus descendentes, ao mesmo tempo em que consideramos a impossibilidade de uma unidade “diaspórica”. A dispersão dos grupos étnicos e a destituição de famílias e reinos provocaram perdas irreparáveis. Contudo, novos códigos, símbolos, valores, crenças e expressões de vida coletiva foram recriados a partir das memórias dos africanos.

¹⁷⁶ BORGES. *Escravos e libertos nas Irmandades do Rosário*, p. 135..

“Vamo, candombêro, vamo/Vamo, todos, viajá”

A presença do vocábulo *candombe* pode ser encontrada em Minas Gerais e em algumas regiões do Uruguai e da Argentina, onde esse termo designa expressões negras cujas matrizes são africanas, alicerçadas na família linguística e cultura bantu. A origem do vocábulo é a mesma “da palavra *candomblé* entre nós, ou seja, ‘kandombile’, ação de rezar”.¹⁷⁷ A etnomusicóloga Glaucia Lucas também encontrou significados semelhantes a estes últimos de acordo com as colocações feitas por Gerard Bèhague, em que a autora acentua em nota de rodapé:

Candombe é o nome dado a uma antiga dança dos escravos nas plantações, sendo o termo formado pelo prefixo kimbundo “ka”, significando costume ou uso, e a palavra kikongo “ndombe”, denotando “dos povos negros”. O autor acrescenta que com mais a palavra iorubá *ilê*, significando casa, temos Candomblé, ou seja, casa do Candombe (ou dança com tambores). Por extensão, tornou-se a palavra genérica na Bahia para a própria religião e o local dos centros de culto do Candomblé.¹⁷⁸

A linguagem do Candombe é notadamente simbólica, sendo recorrente o uso de provérbios, adivinhas e metáforas constituidoras da poética transmitida oralmente, enquanto função coletiva da linguagem, que se aproxima muito de culturas orais tradicionais existentes na África bantu. É certo que a formação poética e grupal dessa linguagem cifrada de provérbios e configurada por duplo sentido atendia às necessidades de comunicação restritas ao sistema de cativeiro das grandes senzalas. A tradição do Candombe mineiro é entrelaçada pela mística de um catolicismo negro evidente nas Irmandades de Nossa Senhora do Rosário, em diálogo com as religiões brasileiras de matrizes bantu, com uma forte dimensão organizacional oriunda dos reinados ancestralmente africanos, dos quais o Reino do Congo é um dos mais significativos. Os fundamentos míticos e espirituais dessa tradição estão intimamente vinculados a troncos ancestrais de reinados, no caso dos Reis Congos, por exemplo, e aos diversos grupos ritualísticos de cortejo – “*Congos e Congadas*, que têm larga distribuição geográfica no país e nos quais se guarda a lembrança do Manicongo, título que era atribuído aos reis de Congo”,¹⁷⁹ assim como ternos de Moçambique, grupo com forte poder espiritual, guardião das majestades do Reinado. No cerne de toda essa filosofia, que dialoga por meio de ramificações distintas e não sincréticas, o Candombe se apresenta como o “pai”: ele é a tradição que concede fundamento a todas as realizações rituais do Reinado do Rosário.

Mais conhecidos como *pontos*, os cantos do Candombe são proferidos em forma responsorial, ou seja, alternados entre o solo e o coro. Ao centro da roda vai um candombeiro,

¹⁷⁷ CASTRO. *Falares africanos na Bahia*, p. 57.

¹⁷⁸ BHAGUE. *Occasional Paper – Competing Gods: Religious Pluralism in Latin America* citado por LUCAS. *Os sons do rosário*, p. 271.

¹⁷⁹ CASTRO. *Falares africanos na Bahia*, p. 35.

conduzido pelo diálogo que ele estabelece com os tambores, puxando seu ponto. Essa entrada é demarcada pelo uso do guaiá, instrumento idiofônico que se assemelha ao *ganzá* do Coco de roda, e que é também encontrado com a mesma denominação no Batuque paulista. Tanto o *ganzá* quanto o guaiá, considerando neste último caso alguns grupos de Candombe em Minas Gerais, são instrumentos que simbolizam o poder daquele que está conduzindo a palavra viva, que faz dançar e cantar. Alguns pontos são intermediados por enunciações do Capitão acerca da história que explica os mistérios do surgimento do Candombe e da força de seus tambores. Depois que o solista puxa seus primeiros versos, o coro de cinco (ou até seis) vozes responde envolvido por uma força mística e linguagem simbólica, repetindo os versos do Capitão em projeções sonoras – vocalizações –, singularmente perceptíveis em cada indivíduo que compõe o acorde. Essa apoteótica sonorização, registrada pela comunhão dos cantos com os tambores, é acionada quando o candombeiro venera e toca nos tambores com atos que simbolizam respeito e permissão para cantar. Em volta desse procedimento, a aura mística que circunda os tambores do Candombe e a performance poético-musical coreografada pelos candombeiros configura a forte espiritualidade dos dançarinos, preparando o terreiro para que as entidades e ancestrais sejam evocados e reverenciados.

Na composição do conjunto instrumental do Candombe mineiro existe uma grande variedade de forma e tamanho dos tambores entre as comunidades. Contudo, apesar da diversidade de instrumentos, as técnicas e estéticas adotadas na manufaturação deles são as mesmas. No que diz respeito à identificação dos instrumentos musicais, é comum também encontramos o termo *tambu* para se referir tanto a um dos instrumentos do corpo instrumental dos ternos de Candombes, como também ao conjunto de instrumentos. Essas ocorrências foram identificadas na comunidade quilombola de Mato do Tição (ou Maticão), zona rural da cidade de Jaboticatubas, e também em Mocambeiro e Lapinha. Além dessa ocorrência no Candombe, a palavra *tambu* é encontrada na tradição do Jongo para identificar o tambor maior, chegando inclusive a ser referenciado com esse mesmo nome.

A seguir, algumas “famílias de ingomas” de Candombe confirmam a variedade dessa tradição em Minas Gerais. A expressão “famílias de ingomas” é utilizada por nós nesse estudo a partir dessa seção e tem como aporte considerar a relação que é mantida entre as comunidades praticantes e os seus ancestrais africanos, que transmitiram a tradição sob a continuidade de uma linhagem, sustentada na dinâmica do sistema dos Reinados e de grupos relacionados a este sistema. Essa genealogia não se restringe aos laços de consanguinidade, mas enaltece também as ligações de “Irmandade” que se fundamenta na descendência de povos oriundos das Áfricas negras no Brasil. A perspectiva que traçamos para se conceber o conceito de *família* tem como

característica principal a fundamentação filosófica de relação de culto e descendência com os pretinhos do Rosário, ou seja, com os africanos que aqui chegaram. Portanto, é a ancestralidade¹⁸⁰ que une os vários ternos de Candombe, assim como outras tradições de ingomas, expressadas, por exemplo, no momento da contação das narrações fundacionais. Mesmo com a variedade de corpos instrumentais, é a filiação com esses antepassados e/ou pretinhos do Rosário que vai garantir o parentesco de Irmandade dos membros das famílias de ingomas – no caso, dos Candombes –, em qualquer lugar que eles transitem em Minas Gerais.

Sob essa perspectiva, recorremos a Vanda Machado para fundamentar a nossa concepção de *família*, que passamos a adotá-la como um conceito expandido, assim como nas comunidades de terreiros de Candomblé e Umbanda no Brasil. Machado afirma:

Quando, pela diáspora, os africanos escravizados foram espalhados pelo mundo, a imagem da *África mãe* emerge como um ancestral comum, propiciando a criação de grupos que se organizaram em torno da vida material, criando sociedades, *cantos de trabalho* (grupos de trabalhadores autônomos) em torno da vida espiritual, cultivando juntos histórias míticas e vivências como heranças dos antepassados, cuja base é sempre a família, a ancestralidade e a terra.¹⁸¹

A nossa cartografia tem como ponto de partida as cidades e comunidades circunvizinhas, onde tivemos acesso ou informações sobre ternos de Candombes, em 2011. Assim, começamos com a família da Lapinha. Nesta, há quatro tambores, dois guaiás e uma puíta (Figura 74 e 75).

¹⁸⁰ Cf. PADILHA. *Entre voz e letra*, p. 26-27.

¹⁸¹ MACHADO. *Tradição oral e vida africana e afro-brasileira*, p. 94.

Figura 74 – Corpo instrumental do Candombe da Lapinha



Legenda: Começando da esquerda para a direita: crivo, chama, santa maria, santana, puíta/cuíca e guaiás sobre o chama e o santana.
Foto: Ridalvo Felix.

Figura 75 – Ritual de abertura do Reinado em Lapinha



Legenda: Ritual de abertura do Reinado em Lapinha com o Candombe pedindo permissão aos ancestrais em frente a um cruzeiro da comunidade. Seu Jovir toca o *chama*, e Seu Penacho o *crivo*.
Foto: Ridalvo Felix.

Na comunidade de Fidalgo, distrito de Pedro Leopoldo, há dois conjuntos de *ngomas* de Candombe. Um destes é mais conhecido na região, o outro foi reativado recentemente (Figura 76). Conforme informações do Capitão do Candombe de Fidalgo, Seu João Nestor, permanecem dois instrumentos que datam de 1416, sendo, portanto, os instrumentos mais antigos da região (Figura 77 e 78).

Figura 76 – Candombe de Fidalgo



Legenda: Da esquerda para a direita: o tambor de fricção (puíta) está sobre os outros instrumentos.

Foto: Ridalvo Felix.

Figura 77 – O Candombeiro segurando o ngoma santa maria



Foto: Ridalvo Felix.

Figura 78– João Nestor exibindo o ngoma santana



Legenda: João Nestor, Capitão do Candombe de Fidalgo, exibindo o ngoma santana, datado de 1416.
Foto: Ridalvo Felix.

Na cidade de Lagoa Santa também localizamos outra família de Candombe (Figura 79 e 80):

Figura 79 – Candombe da cidade de Lagoa Santa



Legenda: O tambu de fricção, deitado, é a puíta. Seguindo o sentido frente-trás: santana e santa maria, e esquerda-direita: criva e chama.
Foto: Ridalvo Felix.

Figura 80 – Candombe da cidade de Lagoa Santa



Legenda: Noutra perspectiva tem-se a frente o santa maria; e da esquerda para a direita: o chama e criva.
Foto: Ridalvo Felix

Na Quinta do Sumidouro, distrito da cidade de Pedro Leopoldo, encontramos o corpo instrumental a seguir (Figura 81):

Figura 81 – Candombe da Comunidade de Quinta do Sumidouro



Legenda: Candombe da Comunidade de Quinta do Sumidouro, distrito da cidade de Pedro Leopoldo-MG. Da esquerda para direita, tem-se: puíta, santana, crivo, santa maria e chama.
Foto: Ridalvo Felix.

Na cidade de Matozinhos, temos o Candombe do distrito de Mocambeiro (Figura 82 e 83):

Figura 82 – Cantantes dançantes em performance do Candombe



Foto: Ridalvo Felix.

Figura 83 – Candombeiro tocando a puíta



Foto: Ridalvo Felix.

Grande parte dos Reinados que se localizam na região de Belo Horizonte e na região metropolitana tem no seu conjunto a tradição do Candombe como um componente que sustenta os fundamentos e mantém, juntamente com os outros grupos (Congo, Catopê, Caboclo, Moçambique, etc.), a força que une os filhos e filhas dos pretinhos do Rosário. Assim, temos família candombeira (santana, santa maria, chama, crivo, puíta e guaiá) da Ordem Templária da Cruz de Santo Antônio de Pádua, localizada no bairro Jaraguá, região da Pampulha, em Belo Horizonte-MG.

Apesar de o Rei Manoel (componente da Ordem Templária, localizada na grande Belo Horizonte) ter informado que o corpo instrumental do Candombe desta Ordem é constituído pelo santana, santa maria, chama, crivo, puíta e guaiá, no dia da coroação do Rei Congo do estado

de Minas Gerais não registramos todos eles. O ritual de coroação, realizado no dia 14 de junho de 2015, foi conduzido pelos ngomas abaixo e o guaiá (Figura 84).

Figura 84 – Tambus da Ordem Templária



Legenda: Da esquerda para a direita: santa maria, crivo e puíta.
Foto: Ridalvo Felix.

O Candombe da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis, situado em Justinópolis, distrito de Ribeirão das Neves-MG, é formado pelos seguintes ngomas (Figura 85):

Figura 85 – Candombe da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis



Legenda: No sentido de frente para trás: puíca e santana; da esquerda para a direita: santaninha e chama.

Foto: Rafaella Fernanda.

Nesta outra imagem temos o Candombe da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Ibité, localizado na cidade de Ibité, que integra a Região Metropolitana de Belo Horizonte (Figura 86):

Figura 86 – Candombe da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Ibirité



Legenda: Da esquerda para direita: santaninha, chama e santana. Sobre o chama está o caxixi, e no chão encontra-se a puíta.

Foto: Alisson Parreiras.

O próximo Candombe está localizado no Vale do Jatobá, um dos bairros mais antigos da Região Barreiro – Região Metropolitana de Belo Horizonte. A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, de acordo com a etnomusicóloga Glaura Lucas, passou a ter seus próprios instrumentos de Candombe em fins da década de 1980. “No Jatobá, os nomes dos tambores são *Santana*, *Santaninha* e *Chama*, ou, *Gomá*, *Dambim* e *Dambá*, respectivamente, em dialeto africano, segundo João Lopes” (Figura 87).¹⁸² Apesar de não aparecer na imagem a seguir, a puíta também faz parte do corpo instrumental do Candombe do Reinado do Jatobá.

¹⁸² LUCAS. *Os sons do rosário*, p. 89.

Figura 87 – Instrumentos antigos da Irmandade do Jatobá



Fonte: LUCAS, *Os sons do rosário*, p. 145.

O Candombe abaixo pertence ao Reinado Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário, localizado no bairro Concórdia (Figura 88). Durante três décadas, Isabel Cassimiro das Dores Gasparino (1938 - 2015) ocupou o cargo de Rainha Conga da Guarda de Moçambique Treze de Maio, sendo eleita Rainha Conga do estado de Minas Gerais, em 1997.

Figura 88 – Candombe do Reinado Treze de Maio



Legenda: Da esquerda para a direita: puíta, santana, santaninha e chama.
Foto: Sônia Queiroz.

Este é o Candombe da Irmandade de Nossa Senhora Os Ciriacos, que está localizado em Contagem-MG (Figura 89):

Figura 89 – Candombe da Irmandade de Nossa Senhora Os Ciriacos



Legenda: Corpo instrumental do Candombe: dois guaiás na parte inferior, a puíta localizada no lado esquerdo mais três ngomas em forma de taça.

Fonte: Ciriaco Irmandade Ciriacos. Disponível em: <<https://www.facebook.com/cristina.ferreira.9216/>>.

O Candombe da Comunidade Quilombola dos Arturos, também situado em Contagem-MG (Figura 90):

Figura 90 – Candombe dos Arturos



Legenda: da esquerda para a direita temos: santana, santaninha e jeremias; e sobre estes ngomas encontram-se os guaiás.

Fonte: Acervo do Iepha.

A seguir (Figura 91) temos o Candombe do Quilombo de Matição (ou Mato do Tição), localizado no distrito de Jaboticatubas, Região Metropolitana de Belo Horizonte:

Figura 91 – Candombe Mato do Tição.



Foto: Aristóteles Kandimba.

O Candombe da Comunidade do Açude, na Serra do Cipó, tem como especificidade ser conduzido e mantido por mulheres (Figura 92). Dona Mercês é a mestra e matriarca da família de *ingoma*. Outra característica que deve ser mencionada diz respeito ao caráter extra Reinado que essa família candombeira possui, já que ela não está vinculada à instituição do Reinado, como é o caso do Reinado Treze de Maio e o Reinado da Comunidade dos Arturos.

Figura 92 – Candombe de Dona Mercês



Legenda: Da direita para a esquerda está o tambuzim, tambu-do-meio e tambuzão. Esse *ngoma* é feito de tronco da madeira do saboeiro e encoberto com couro de boi.
Foto: Danilo Santos.

Em Baldim, também Região Metropolitana de Belo Horizonte, há o Candombe e uma Guarda de Congo (Figura 93). Nessa comunidade, assim como na do Açude, o Candombe não

está vinculado a um Reinado. Na década de 1960, derrubaram a igreja do Rosário, espaço onde comumente os “pretinhos do rosário” cultuavam os santos católicos negros. Depois disso, esses grupos passaram anos sendo impedidos de entrar na igreja local.¹⁸³

Figura 93 – Candombe de Baldim



Legenda: da esquerda para direita: santana, santa maria, crivo e a cuíca.

Fonte: Cultura – Guardas de Congado. Disponível em: <<http://zip.net/bvtG9>>.

Acentuando a continuidade estética do universo bantu presente nos instrumentos das culturas tradicionais descritas na primeira parte, denominada *batuques*, nos Candombes também foram utilizados troncos de árvores e pele de animal para a manufatura de cada um dos ngomas. A fogueira também é responsável pela afinação dos instrumentos tocados entre as pernas, quando os candombeiros estão sentados, ou tensionados por uma tira de couro nos ombros, quando os tocadores estão em pé.

Antes de tratarmos da poética dos cantos de dançar dos ngomas do Candombe mineiro, pedimos permissão para dialogar com algumas tradições de (li)ngomas existentes em Moçambique. Assim, fazemos menção a três expressões que conseguimos ter acesso, sendo que uma é oriunda da etnia do povo Makonde, situada no norte de Moçambique, na província¹⁸⁴ de Cabo Delgado, mas praticada pelas *mamas* ou *mamanas* (“as mais velhas”) pertencentes a essa etnia e residentes na parte sul de Moçambique, na cidade de Maputo. Já as outras duas são tradicionais do sul de Maputo. Se lembrarmos de que grande parte das expressões praticadas no Brasil tem suas ascendências nos povos bantu, principalmente daqueles advindos de Angola e

¹⁸³ Informações cedidas por Carlos Santos, Capitão do Candombe e caixeiro da Guarda de Congo, por meio da rede social Facebook, no dia 20 out. 2016.

¹⁸⁴ Refere-se ao que chamamos de estado no Brasil.

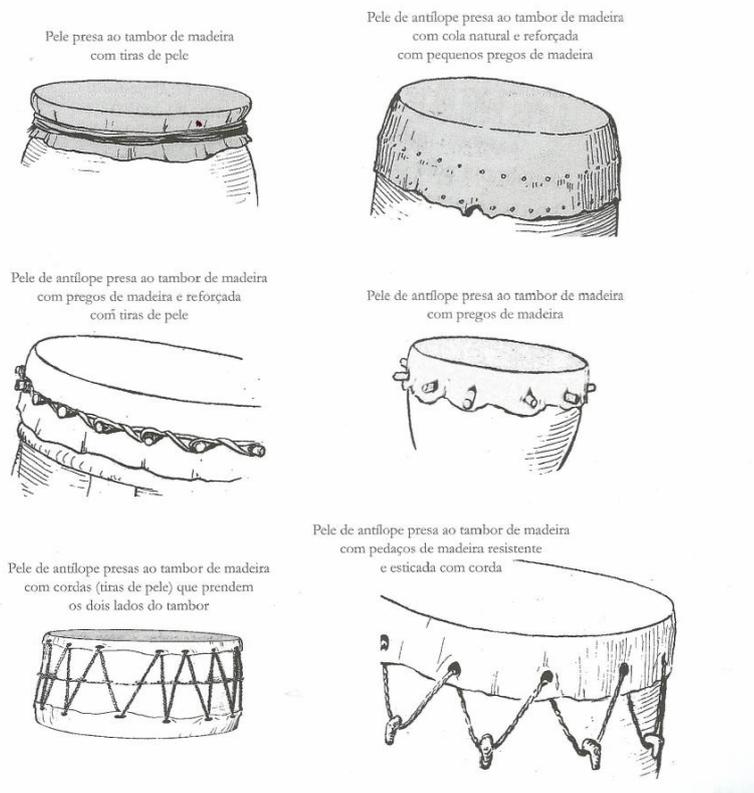
Moçambique,¹⁸⁵ os grupos tradicionais descritos abaixo somente evidenciam essa relação muito forte de ancestralidade, especialmente no que concerne a forma como os instrumentos são esculpidos e no modo de emissão dos cantos, além dos elementos similares no que se refere à prática da dança.

De acordo com Júlio Silva, são encontrados até seis maneiras de se cobrir os tambores moçambicanos esculpidos em madeira. Assim como no universo das tradições afrobrasileiras, os troncos escavados dos ngomas em Moçambique também são cobertos com peles de animais, podendo ser utilizados também peles de cobras, felinos e lagartos. A seguir reproduzimos a variedade de revestimentos da “boca” dos troncos que Silva registrou, começando pela primeira coluna: pele amarrada ao tambor; pele fixada ao tronco com pregos de madeira e entrelaçados com tiras; e pele que cobre as duas extremidades do tambor e são esticadas com tiras. Na segunda coluna: pele fixada com cola natural e pregos de madeira; pele fixada com pregos de madeira; e pele presa ao tronco e esticada com ganchos de madeira (Figura 94).

Figura 94 – Formas de revestimento do tronco do ngoma

Tambores

Os tambores moçambicanos são feitos de madeira e cobertos com peles de variados tipos de animais selvagens (cobras, antílopes, felinos, lagartos, etc...) que são presas aos variados Tambores:



Fonte: SILVA, Instrumentos musicais tradicionais de Moçambique, p. 45.

¹⁸⁵ SILVA. *Instrumentos musicais tradicionais de Moçambique*, p. 77.

A primeira tradição, cujo grupo de cantantes dançantes recebe o nome de Mel do Planalto, é formada por quatro instrumentos percussivos tocados por homens, sendo que cada um dos tocadores é responsável por dois instrumentos ao mesmo tempo (Figura 95).

Figura 95 – Ngomas do Mel do Planalto



Legenda: Começando do lado esquerdo para o direito temos: o likuti, seguido do lingoma que está apoiando o ntodji. Os dois maiores são responsáveis em fazer o solo durante a performance do canto de dançar, enquanto o likuti e o xinganga mantêm a cadência.

Foto: Ridalvo Felix.

No nosso primeiro contato com essa família foram registrados apenas três componentes de ngoma: *ntodji*, *lingoma* e *likuti*. O outro instrumento seria o *xinganga*, ngoma menor do que o likuti, mas feito com o mesmo formato deste último, conforme informações concedidas pelos tocadores e artesãos dos instrumentos Maurício e Cornélio. Tanto o likuti quanto o xinganga são tocados com baquetas, já os tambores maiores são percutidos com as mãos. Assim como o Candombe, a afinação desse corpo instrumental também é feita esquentando a pele na fogueira, e, em alguns casos, esticando as cordas ou tiras de pele de animal.

Conforme as informações concedidas sobre a origem das cantantes dançantes mais velhas, assim como a pesquisa com outras pessoas da etnia Makonde, que residem em Maputo, e também em pesquisas publicadas sobre esse povo e suas tradições, não há dúvidas de que essa expressão seja o *Lingundumbwe*, também conhecida como uma versão feminina do *Mapiko*. Num dos estudos que encontramos sobre os Makonde, Antonio Henrique R. Roseiro afirma que

O Mapiko é um complexo de crenças e de actividades, que estão compreendidas nos rituais de iniciação masculina. O Mapiko visa não só integrar socialmente os adolescentes Makonde, como também estabelecer o equilíbrio das relações entre mulheres e homens.¹⁸⁶

Esse mesmo pesquisador ainda ratifica que sendo essa tradição uma expressão detida de rituais mágico-religiosos, ela demarca também uma transposição de fases socialmente definida, ou seja:

O Mapiko não visa apenas integrar socialmente os adolescentes, é muito mais que isso, é uma festa da passagem da puberdade para a vida adulta. O seu cerimonial possui também carácter religioso e está relacionado com os costumes dos antepassados, com os espíritos bons e maus, com a luta entre o bem e o mal.¹⁸⁷

Assim, passamos a compreender o canto de dançar Mapiko, aqui descrito, como uma das partes que compõem um conjunto de práticas e expressões tradicionais dos Makonde (Cd-exemplos Vídeo 28). No que se refere ao equilíbrio que se busca estabelecer entre homens e mulheres da sociedade Makonde, apreendemos que o Mapiko foi criado pelos homens como uma forma de marcar sua presença numa sociedade notadamente matrilinear, cuja grande parte das tradições de cantos de dançar é dirigida por mulheres.

No entanto, no grupo Mel do Planalto não foi mencionado a existência do *neya* e do *singanga* (Figura 96), dois instrumentos que também fazem parte da tradição do *Mapiko*. Porém, foi mencionado um tambor denominado *xinganga*, mas com escrita e tamanho diferente, que foi observado por Maurício e Cornélio. Além do *neya* (ou *neba*) e *singanga*, Silva assegura que a “Orquestra do Mapiko é constituída por tambores de Mapiko, Kanyembe, Dimbila, Mireja, Meve, Shityatya e Shimbombo” (Figura 97).

¹⁸⁶ ROSEIRO. *Símbolos e práticas culturais dos Makonde*, p. 88.

¹⁸⁷ ROSEIRO. *Símbolos e práticas culturais dos Makonde*, p. 90.

Figura 96 – Neyá e singanga

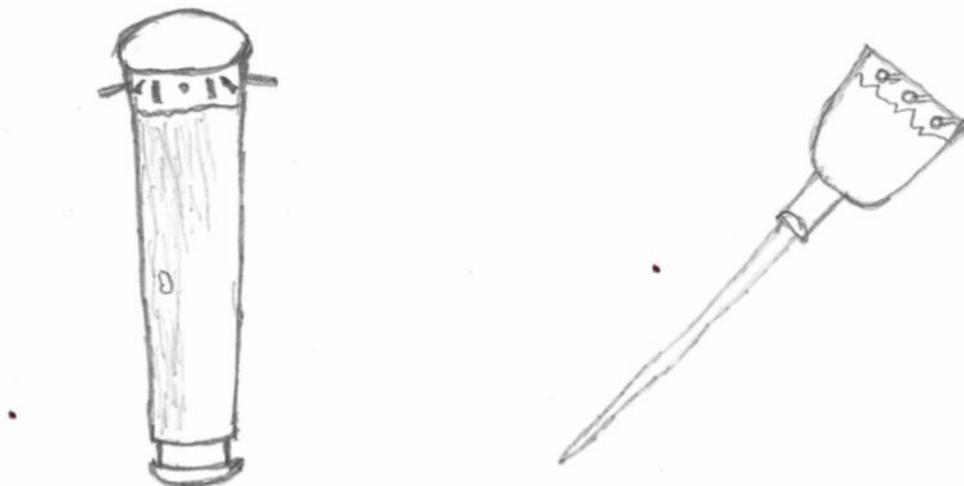
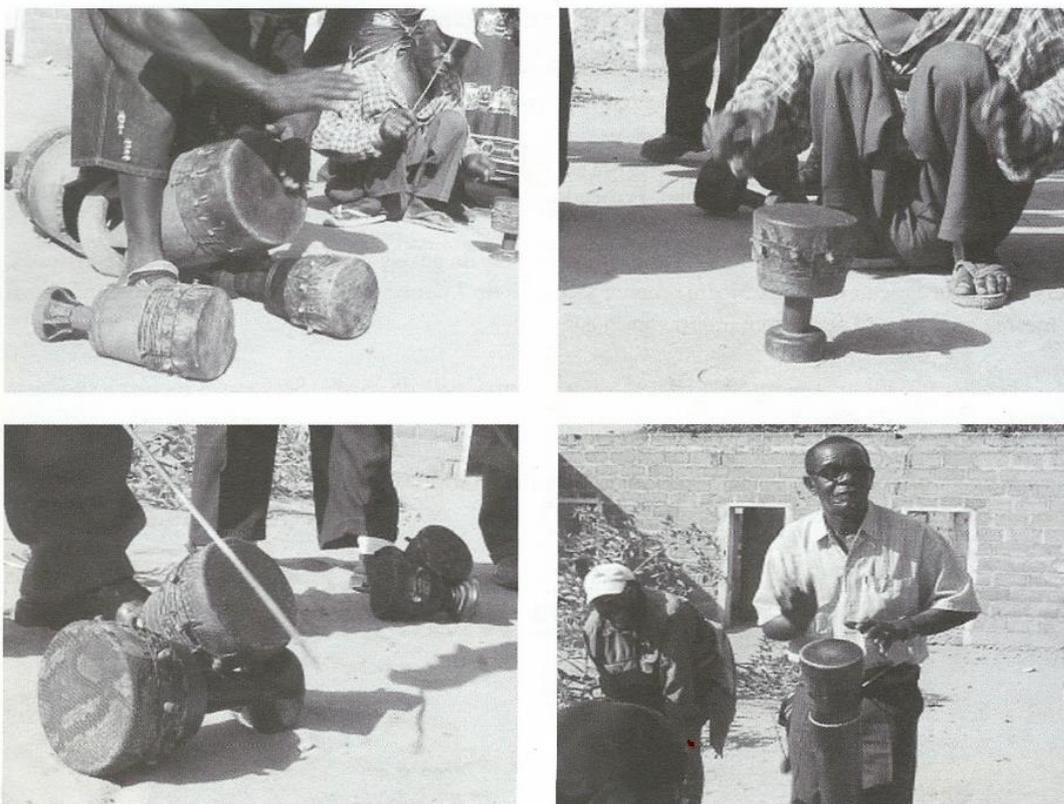


Ilustração: Ridalvo Felix.

Figura 97 – Corpo instrumental do Mapiko.



A Orquestra de Mapiko é constituída por tambores de Mapiko, Kanyembe, Dimbila, Mireja, Meve, Shityatya e Shimbombo.

Fonte: SILVA, *Instrumentos musicais tradicionais de Moçambique*, p. 50.

Contudo, mesmo o grupo fazendo referência a ausência do ngoma xinganga – um dos componentes da tradição masculina, ou seja, do Mapiko –, Roseiro afirma que

Os instrumentos do lingundumbwe consistem num batuque principal (ntoji) e dois auxiliares, sendo um, o ligoma e o outro, o likuti. O ritmo musical da dança é assegurado por homens. A dança pode acontecer no lipanda, local onde decorrem as cerimónias de iniciação feminina e constitui, do primeiro ao último dia, o principal divertimento das iniciadas. Também pode acontecer noutros locais, em alturas festivas.¹⁸⁸

Portanto, conforme a explanação dos praticantes da tradição do canto de dançar em questão, bem como do pesquisador Roseiro, entendemos que a tradição Lingundumbwe continua sendo realizada no norte de Moçambique. Essa constatação é feita a partir do contato que tivemos com o corpo instrumental dessa tradição, e da comparação com o Mapiko.

O dançante mascarado é outro componente importante na tradição do Mapiko, mas ele não estava presente durante a performance que nós vivenciamos (Cd-exemplos Vídeo 29). No contexto histórico dessa dança ritual, apreende-se um trânsito de sentidos que a máscara sofreu entre o universo da performance ritualística e sua (re)apresentação no palco. Nessa perspectiva Silva explica que

A máscara tem origem religiosa, e ainda hoje, em África a máscara manifesta a divindade e transmite ao portador todo o seu poder. Estes aspectos foram-se esquecendo paulatinamente noutras culturas. Quando passa para o teatro na dança Mapiko, já o sagrado desapareceu e a identificação faz-se entre actor e personagem, ou entre “máscara e personagem”. Há muitas máscaras, tantas quantas as ocasiões e os destinos. É tão remota a sua origem e tão constante a sua presença no mundo vivo.¹⁸⁹

Esse etnomusicólogo moçambicano ainda faz uma ressalva sobre o significado da máscara para a expressão do canto de dançar Mapiko.

As Máscaras desta dança representam geralmente um homem (branco ou negro), mulher e animais. Essas máscaras são feitas de madeira (Lipiko) e são escavadas no seu interior para a introdução da cabeça do bailarino, deixando, apenas um orifício na boca da máscara para que o bailarino possa observar. À volta do pescoço, o pequeno pano de seda tapa o bordo da respectiva máscara de forma a que o bailarino não apresente nenhuma parte descoberta. Há máscaras que só cobrem a zona facial.¹⁹⁰

A outra tradição que conhecemos é nomeada por *Ketekete* e é praticada pelo grupo Protete. Nela existem dois instrumentos percussivos que formam o conjunto instrumental do canto de dançar, contudo, diferentemente do primeiro caso moçambicano, nesta expressão, de acordo com Lídia João Massinga, adepta da tradição, os instrumentos são identificados pelo termo *batuque* (Figura 98). Nessa expressão, o instrumento menor é muito parecido com as caixas encontradas nas guardas de Congo, em Minas Gerais. O modo de afinação é o mesmo, ou seja,

¹⁸⁸ ROSEIRO. *Símbolos e práticas culturais dos Makonde*, p. 165.

¹⁸⁹ SILVA. *Instrumentos musicais tradicionais de Moçambique*, p. 53.

¹⁹⁰ SILVA. *Instrumentos musicais tradicionais de Moçambique*, p. 53.

por meio da contração dos barbantes. Já o ngoma maior tem a mesma estrutura e modo de confecção encontrado no Candombe mineiro, assim como em algumas das expressões de cantos de dançar abordadas na primeira parte dessa pesquisa.

Figura 98 – Ngoma do Grupo Protete



Legenda: *Mamas* percutindo os tambores conhecidos por *batuque* (Maputo/Moçambique).

Foto: Ridalvo Felix.

A terceira tradição, comumente conhecida por *Xigubo*, é conduzida por quatro instrumentos: *conga*, *tondji*, *licuti*, *bombo* (Figura 99 e 100). Ela é predominantemente encontrada na região sul de Moçambique, na província de Gaza e Maputo. Nessa parte sul, encontramos vários grupos de *Xigubo*, tanto em bairros, como em escolas, onde participam adultos e crianças.

Figura 99 – Corpo instrumental do Xigubo na Mafalala



Legenda: No primeiro plano, do lado direito para o esquerdo, está congá, tondji, licuti; no segundo plano está o bombo.
Foto: Ridalvo Felix.

Figura 100 – Crianças dançando a tradição do Xigubo, na zona da Mafalala



Foto: Marina Masetti.

Tivemos conhecimento dessa tradição num tradicional bairro da periferia de Maputo, considerado um berço de artistas, intelectuais e líderes políticos. No caso da denominação para o conjunto de instrumentos, o praticante da tradição – instrumentista e cantador –, Francisco Almeida afirmou que é comum identificar a tradição pelo termo *batuque* também. Francisco ainda

ressalta, no que se refere à afinação dos tambores, que cada instrumento pode alcançar até cinco tons distintos, para isso depende da quantidade de tempo que o instrumento fica perto da fogueira.

A estética dos tambores é bem familiar para boa parte das expressões de ngomas praticadas de norte a sul de Moçambique. Porém, podemos perceber que em grande parte dos casos algumas singularidades se encontram na quantidade de tambores e nos nomes que alguns deles recebem. Ainda encontramos casos em que tanto o formato como tamanho são distintos.

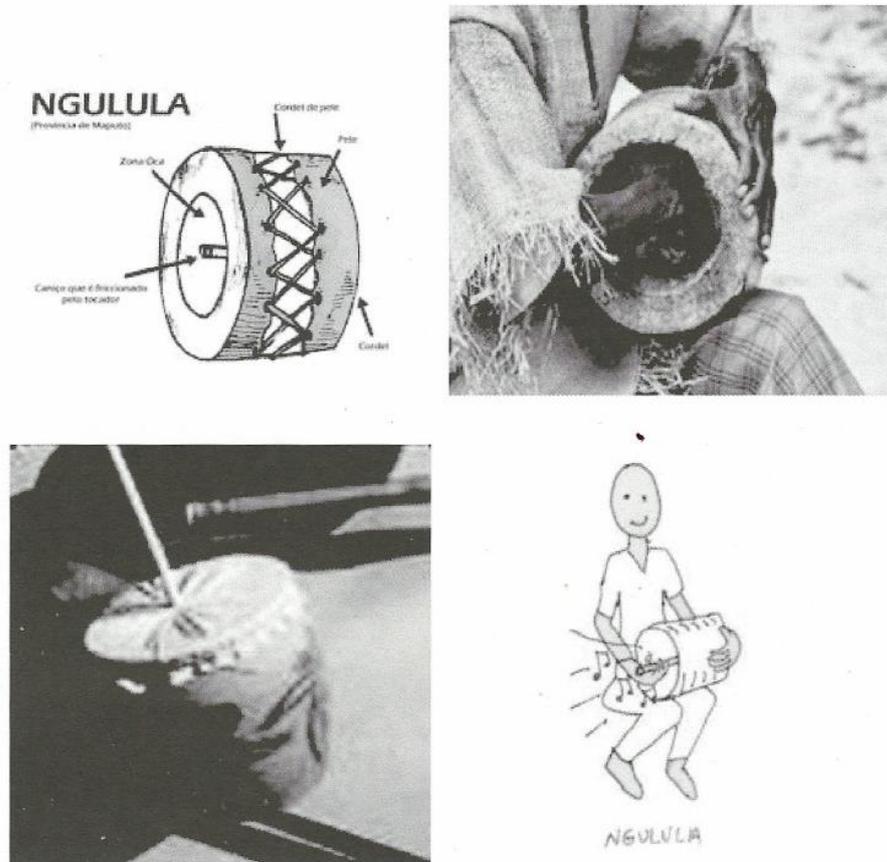
Na tradição do Candombe em Minas Gerais, onde encontramos uma grande quantidade de famílias de ingomas em que alguns instrumentos são conhecidos por nomes diferentes, com a forma quase que majoritariamente similar, sendo que a função do instrumento é a mesma. Além da diversidade de identificações tratadas nas tradições de Moçambique, bem como nas suas descendentes afrobrasileiras, um instrumento não pode deixar de ser mencionado é o *kumbula* – também conhecido por *ngulula* ou *chizinguiri* (Moçambique), que no Brasil é chamado de *puíta* e/ou *cuíca*.

O *kumbula* é um instrumento de fricção que também compõe o corpo percussivo do Xigubo, mas não é encontrado em todas as comunidades que praticam este canto de dançar (Figura 101). Recorremos a uma descrição do *kumbula* feita por Silva:

Kumbula é um instrumento com uma característica especial. O som é produzido não pelo batimento na membrana mas sim pelo friccionamento de um caniço que vibra em contato com a pele. É construído com um tronco escavado no seu interior, tapado numa das extremidades com pele de bovino cujas pontas estão reunidas por fios de pele. A abertura existente serve para o tocador colocar uma das mãos, de modo a friccionar o caniço que se encontra no interior. O som produzido é bastante forte e agudo. Este instrumento é utilizado em determinados rituais e característico do distrito de Bela Vista. Em determinados casos faz parte dos instrumentos que acompanham a “dança do Xigubo”. É também conhecido pelos nomes de Ngulula ou Chizinguiri.¹⁹¹

¹⁹¹ SILVA. *Instrumentos musicais tradicionais de Moçambique*, p. 48.

Figura 101 – Kumbula, instrumento de fricção



Fonte: SILVA. *Instrumentos musicais tradicionais de Moçambique*, p. 48.

A partir da descrição feita pelo etnomusicólogo e da imagem acima, fomos apresentados a outra forma de fazer um ngoma friccionado – no caso do *ngulula*. No Brasil, segundo a forma que identificamos em algumas expressões de cantos de dançar, a técnica adotada mais comum é cobrir somente um dos lados do tronco escavado, com a pele de animal – como no ancestral *kumbula*. Essas comparações acabam por trilhar novas maneiras de conceber a dinâmica realizada pelos africanos no Brasil, revelando uma gramática instrumental que reconfigurou vocabulários musicais para as tradições instaladas em solo brasileiro.

A organologia dessas tradições, que geograficamente encontram-se “distantes”, conduz outra ordem de perceber o *continuum* grau de parentesco entre elas. Ao considerarmos a puíta como sendo um dos instrumentos musicais que persistiu ao fenômeno escravagista e que denota, em terras brasileiras, um aporte comum entre tradições culturais oriundas da grande região bantu, denominada Congo-Angolesa, e também de Moçambique, principalmente depois dos registros realizados para o aprofundamento dessa pesquisa, discordamos da seguinte afirmação de Kazadi wa Mukuna: “Uma vez divorciados de seu conjunto vital, os elementos musicais submetem-se a

uma mutação de sua concepção ‘tradicional’ banta à ‘popular’ brasileira, sacrificando suas funções para manter suas estruturas no Novo Mundo”.¹⁹²

O etnomusicólogo Kazadi wa Mukuna chegou a essa conclusão ao analisar, por exemplo, o que aconteceu com a estrutura organológica da puíta (ou cuíca). A partir disso, ele aponta uma mutação do ritual religioso (sociedades africanas) para o popular (Brasil) da seguinte maneira:

Observando o uso dos elementos musicais entre os lubas, o valor simbólico tradicionalmente atribuído a esses elementos é mais facilmente compreendido através do papel que desempenham. Pois, juntos com os elementos extramusicais (estaca, local, costumes, etc.), constituem a expressão total da invocação com que eles são identificados e dos quais retiram o significado da sua existência. Entre os bakongos, de onde o tambor de fricção deve ter alcançado o Novo Mundo, ou entre os kubas, no Congo, que tinham assimilado seu uso dos primeiros, o instrumento é dotado de um significado místico manifesto no ato de representar (simbolizar) as vozes dos defuntos ou o som do animal totêmico da tribo.

[...]

Para que os elementos musicais, cujos valores tradicionais para as tribos Bantu da bacia do Congo são de uma importância preeminente na constituição da expressão total da invocação (ritual, religiosa), se tornassem elementos da expressão popular (profana) no Brasil, devem ter ocorrido crises no núcleo da existência individual ou coletiva (nos termos Bantu) afetando assim o nível conceptual (formal) dos portadores *vis-à-vis* desses elementos.¹⁹³

Sob esse aspecto mutacional, é importante notar que, em alguns casos, eles se imbricam numa mesma espacialidade, configurando a continuidade das tradições sob novas formas organológicas. Isso quer dizer que no Candombe da Lapinha permanece em torno da puíta o aspecto mágico-religioso, uma vez que a sua sonorização pede o silêncio de seu tocador durante qualquer ritual. Assim, ainda se percebe uma continuidade mística sobre a “voz” que ressoa do instrumento. Talvez este seja um dos fatores concernentes a “mundivivência” dos praticantes que explica o motivo pelo qual o tocador da puíta não canta, além de uma ligação que os candombeiros fazem do som produzido pela puíta como sendo similar ao “roncar de uma porca”.

Nesse sentido, revelam-se as transformações incididas sobre tradições oriundas de um mesmo universo linguístico e sociocultural bantu, considerando aqui a relação de familiaridade a partir da presença dos instrumentos musicais no Brasil, e demarcando ressignificações que variam segundo a ordem ritualística e práticas mágico-religiosas.

Retomamos ao Candombe para tratar dos aspectos poéticos. A execução dos cantos ou pontos é marcada geralmente pela condução de dois capitães que se intercalam durante os rituais respondidos pelo coro. Nessa tradição, o coro é constituído pelos próprios tocadores, sendo

¹⁹² MUKUNA. *Contribuição bantu na música popular brasileira*, p. 207.

¹⁹³ MUKUNA. *Contribuição bantu na música popular brasileira*, p. 25.

constante a presença de cantantes que excedem o corpo instrumental, enriquecendo a tessitura tonal do coro. Isso significa a ocorrência de uma composição que varia entre cinco e seis vozes respondendo ao solo em notas diferentes. Como foi observado anteriormente, no caso específico do Candombe da Lapinha, o tocador da puíta não canta, somente toca. A energia que tece a filosofia de coletividade e respeito aos antepassados pelos membros do ritual, da mesma forma que consegue manter viva a tradição, reverbera na rotatividade dos candombeiros, constatada nos diversos ternos de comunidades visitadas.¹⁹⁴

Os motivos tratados nos cantos são inúmeros, em alguns casos são proferidos conforme a necessidade do ambiente, do grupo interlocutor/indivíduos presentes, da especificidade do rito, como, por exemplo, a visita de um Rei ou Rainha. Assim, encontramos cantos específicos para o momento de celebração de missas católicas, procissões, para agradecer pelo alimento ofertado, cantos de rituais privados, de benção, de abertura/fechamento do Festejo de Nossa Senhora do Rosário, de despedida, desafios, demandas, para saudar guardas/integrantes de guardas de congos e ternos de Moçambique, para reverenciar os antepassados, os instrumentos e as terras além-mar. Edimilson Pereira também registrou o motivo tematizado nos Candombes mineiros a partir da função atribuída ao canto. O pesquisador listou as seguintes funções:

- pontos de abertura: pedir licença para iniciar celebrações;
- pontos de demanda: cantos que estabelecem desafios ou confrontos entre capitães;
- pontos de brincadeira (bizarria): promove o divertimento com humor e evita o conflito agressivo típico da demanda;
- pontos de apaziguamento: proferidos para manter a ordem do grupo ameaçada por cantos de demanda;
- pontos para capitães: exaltar os iniciados na tradição;
- pontos para os ancestrais: saúdam os mais antigos na tradição e aludem aos pretos velhos;
- pontos de Zambi: esse Deus trazido pelos povos bantus é solicitado para manter a união entre os candombeiros e evocado para vencer as demandas;
- pontos para Calunga: entidade invocada em momentos críticos dos pontos de demandas. Calunga, divindade bantu, é “identificada com o mar ou a morte” e na umbanda ela está “associada aos pretos velhos”;

¹⁹⁴ Durante as pesquisas de campo realizadas nos meses de agosto e setembro de 2011, percebi que o rapaz que tocava a puíta, ou cuíca, dos candombes era sempre o mesmo nas diversas comunidades visitadas. De fato, constatei que é prática rotineira entre os membros do ritual do candombe participar ativamente do toque de candombe em comunidades circunvizinhas. A patente de Capitão ou de tocador não é “considerada” nesse momento, o que quer dizer que o Capitão toca também e os tocadores podem cantar seus pontos.

- pontos para Jesus Cristo e os santos: louvam Cristo e os santos católicos e invocam o nome de pessoas exemplares da tradição católica;
- pontos para Nossa Senhora: exaltar as inúmeras faces de Maria;
- pontos para as mulheres: cantos que provocam as mulheres;
- pontos para a bandeira: ritual do levantamento da bandeira e quando o grupo de candombe se apresenta a algum santo padroeiro;
- pontos para a cruz: proferidos em celebrações que homenageiam a Santa Cruz;
- pontos para disfarçar: uso da linguagem simbólica para acionar a atenção dos adeptos sobre alguma ameaça no seguimento do ritual;
- pontos de alerta: quando a ameaça que pode afetar o ritual do candombe é constatada;
- pontos para pedir cachaça: proferidos como os pontos de bizzarria. Esses cantos têm a função de pedir a cachaça que revitaliza os cantantes dançantes;
- pontos de convite para entrar no candombe: convocar a participação de algum Capitão no ritual de culto aos antepassados;
- pontos de improviso: proferidos em situações específicas que ocorrem no ritual;
- pontos de encerramento: servem para encerrar o ritual, se despedir dos tambores, capitães, santos e antepassados.¹⁹⁵

No que diz respeito aos aspectos poéticos das tradições de Moçambique, devemos considerar que a língua não foi um fator que nos afastou de perceber como a poética praticada é similar a esta encontrada no Candombe mineiro. O canto responsorial é uma forma tradicional de delimitar a função do solo e do coro, e, principalmente, uma maneira de demarcar relações de poder nas práticas mágico-religiosas que a dirigente dos rituais de iniciação detém, como, por exemplo, no caso do Lingundumbwe. Apesar de dar maior ênfase ao componente instrumental, a forma dialógica entre o solo e o coro para emitir o canto é outro aspecto configurador da gramática descritiva desses cantos de dançar.

Em se tratando dos motivos cantados nas tradições moçambicanas, ao conversamos com alguns cantantes das danças, fomos informados que o contexto dita a regra para o que será abordado por meio do canto. No canto de dançar de iniciação feminina – Lingundumbwe –, o mote no interior do espaço privado varia entre a ratificação de respeito pelos mais velhos, passando pelo aprendizado de como se comportar como mulher, conforme as regras daquela sociedade, entre outros sentidos que a partir de então serão cobrados de uma adolescente que acaba de adentrar na puberdade.

¹⁹⁵ PEREIRA. *Os tambores estão frios*: herança cultural e sincretismo religioso no ritual e de candombe, p. 76-94.

Já no Xigubo, o grupo informou que os cantos proferidos na língua Changana abordaram questões referentes à guerra. Os instrumentistas ratificaram que essa tradição é típica em várias partes do sul de Moçambique, e resulta de uma herança do Império de Gaza, tendo a figura do último rei Ngungunhane sempre representada pela força e resistência que este, juntamente com seus guerreiros, incidiu contra a invasão e exploração dos brancos nessa região.

A dança é outro elemento, que nas expressões anteriormente descritas, vai apresentar aspectos performáticos que se assemelham. Grande parte dos Candombes se organiza nos espaços, sob árvores, especialmente nos terreiros, sejam estes em frente às casas ou nos adros das igrejas e capelas, assim como em praças públicas. A tradição feminina do Lingundumbwe, depois de realizada a parte privada da iniciação, acontece sob árvores e em terreiros, assim como no Xigubo. A organização espacial para realização da performance é, majoritariamente, em círculo, podendo se dissipar em fileiras de acordo com o momento do canto ou ritual.

É importante mencionar que algumas expressões culturais moçambicanas estão se dispondo à dinâmica de (re)apresentação em cerimônias oficiais públicas e festivais de culturas, que se caracterizam por estarem distantes das práticas socioculturais e/ou mágico-religiosas que definem o cotidiano dessas tradições. Esse mesmo fenômeno vem acontecendo no Brasil, porém algumas comunidades de ngomas têm buscado, como medida de proteção, criar grupos de apresentação com os jovens (filhos e netos), para manutenção de seus fundamentos e preservação dos segredos que sedimentam suas práticas mágico-religiosas.

Em alguns Candombes, a disposição para a dança é constituída somente por homens, ocorrendo raramente a presença de mulheres cantando ou tocando (Figura 102, 103 e 104). A distribuição se manifesta, na grande maioria, em forma de círculo, típico também das religiões de matrizes africanas no Brasil. Mesmo assim, a condução giratória é tecida nas performances em que os corpos se inclinam para frente e são embalados pelos ritmos dos instrumentos, sendo frequente o sacolejo dos ombros conduzidos pelas vozes antifonais que respondem ao solo. Todavia, é importante considerar que a performance vai depender do candombeiro, do motivo para a emissão do canto e contexto do ritual realizado. A dinâmica que rege o movimento circular no sentido anti-horário também é encontrada na performance do grupo Mel do Planalto (Moçambique) (Figura 105).

Figura 102 – Candombeira Maria tocando o crivo na Lapinha



Foto: Ridalvo Felix, em 20 set. 2015.

Figura 103 – Dona Divina de Siqueira, matriarca do quilombo Mato do Tição



Foto: Consuelo Abreu.

Figura 104 – Roda de Candombe



Legenda: Dona Maria das Mercês Santos participando da roda de Candombe e Rivaniil tocando o *tambuzim*.

Fonte: Palhoça da Serra. Disponível em: <<http://palhocadaserra.zip.net/>>.

Figura 105 – Performance das cantantes dançantes do grupo Mel do Planalto (Maputo)



Foto: Ridalvo Felix, em 19 ago. 2016.

Os atos performáticos das tradições acima descritas são modulados pela transmissão da poesia oral por meios dos cantos, das musicalidades e das danças e de outros elementos envoltos, inscritos nas memórias corporais e saberes restituídos na e pela dinâmica de seus locais de atuação. As formas de linguagens que permanecem como tradições em comunidades que vivem temporalidades específicas dos sistemas de vida antes, durante e depois dos rituais, encontram, no

costume de praticar os cantos de dançar, maneiras de manter relações com os antepassados, entre outras práticas, que, evidentemente, conseguem dar existências aos influxos cósmicos e simbólicos que foram exercidos noutros tempos.

Nesse sentido, entre os constructos civilizacionais bantus, no caso específico de Moçambique, e dessas matrizes no Brasil, Argentina e no Uruguai, muitos permaneceram como formas de resistência, travestidos e com marcas reconfiguradas, outros foram efêmeros, mas ambos necessários para as culturas africanas que se recriaram em vários espaços. Estas ligações e reconfigurações de novas tradições na dinâmica do contexto brasileiro, argentino e uruguaio incidiram no que conhecemos como Candombe, desvelando-se em culturas que sobreviveram como resistência aos típicos processos inter e intracultural, característicos de sociedades colonizadas. As práticas performáticas e ritualísticas destas expressões revelam conhecimentos, saberes e memórias que recuperam significantes corporais em constante ressignificação e cantos tradicionais em contínua variabilidade. A poética que emana dessas tradições reverbera aspectos que denotam parentescos grafados nos corpos, instrumentos, vozes, gestos, movimentos, ritmos, formas e cores atuando indissociavelmente.

“Ora, vamo rezá/ Ora, vamo rezá”

O caráter cumulativo de culturas que se alinhavam pela palavra cantada, dançada e tocada, a exemplo das comunidades do Candombe, é transmitido oralmente, sendo, portanto, como em muitos países africanos, “uma escolha cultural para assegurar a perenidade do patrimônio verbal”,¹⁹⁶ matizando identidades linguísticas e culturais negrodescendentes nas diversas expressões encontradas no Brasil e nas Américas. Por excelência, o corpo é, nessa tradição, o elemento que essencialmente acarreta significados. Desta forma, tanto neste capítulo, como no seguinte fomos conduzidos pela maestria da encruzilhada “riscada” de forma processual pelo Capitão David Alves. Ele ponteia em manuscritos alguns saberes e crenças das práticas mágico-religiosas do Candombe, por meio do gênero narrativo, que ganha força no (des)centramento de palavras, frases, versos e cantos. Com isso, estamos dizendo que emana de seus escritos uma sensação de que a memória grafada só tem o sentido a ela atribuído quando a narração se torna via de passagem para a interseção dos cantos em seu discorrer.

Conheçamos um pouco sobre esse mestre com uma pequena biografia e perspectivas que o dirigente do Candombe da Lapinha tem para essa tradição.

O Senhor David Alves nasceu em 14 de maio de 1952, em Lapinha, distrito do Município de Lagoa Santa, em Minas Gerais. Capitão do Candombe de sua cidade natal, já muito cedo teve os primeiros contatos com a tradição, quando, por volta dos 10 anos de idade, foi a um ensaio do grupo de Candombe na casa de Seu José Armando, passando, a partir de então, a acompanhar o grupo em suas atividades, quando da reativação da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Lapinha.

Com a reativação da Guarda de Congo, Capitão David, então no início da adolescência, passa a integrar o grupo como dançante. Ele conta que “ficava sempre aguardando uma oportunidade, um tempinho para correr pro Candombe”. Com o falecimento de Seu Capitão José Barbosa, e a impossibilidade de seus herdeiros darem continuidade à tradição, o Candombe foi desativado. Os tambús foram, então, recolhidos por Seu Tião, pai de Seu David e Rei de Congo, que, neste momento, não se esqueceu de suplicar ao filho “não deixa o meu Candombe acabar”.

Com a chegada da idade adulta, Seu David deixa a Lapinha para tentar a vida em Pedro Leopoldo-MG, em uma fábrica de tecidos, acompanhando as Festas do Rosário e os grupos da Irmandade sempre que podia. Em 1991, falece seu pai, legando-lhe os ngomas e a responsabilidade de tentar reativar o Candombe. Seu David intensifica sua participação nos

¹⁹⁶ DERIVE. *Literalização da oralidade, oralização da literatura nas culturas africanas*, p. 7.

festejos, acompanhando o Candombe de Mocambeiro, distrito de Matozinhos-MG, e buscando aprender com Seu Capitão Lelé o que fosse preciso para reavivar e reger o grupo de sua comunidade, o que conseguiu fazer, no início dos anos 2000, “com muito esforço” e após muita hesitação.

Hoje, com 64 anos, casado com Dona Ione Alves e pai de uma moça e de um rapaz, Seu David compartilha do mesmo temor que um dia lhe segredou seu pai. O Capitão procura investir na formação de novos candombeiros, em sua incessante luta pela manutenção do grupo: “Essas crianças que eu vou iniciar com elas, eu espero que elas tenham fé, amor, devoção, amor a Nossa Senhora do Rosário, respeito para com os tambús, para com todos os candombeiros”. E conclui: “Eu acho que o caminho é este. Tem tudo pra dar certo. [...] Eu encaro o Candombe com muita seriedade; o Candombe, ele é sagrado, eu acredito, tenho convicção que é sagrado. Eu respeito o Candombe como uma divindade.”

O Capitão tem a prática de anotar cantos de dançar que fazem parte do repertório da tradição, além de registrar também narração sobre o surgimento do Candombe e a formação do terno e seu histórico na comunidade (Figura 106). Esse costume apareceu nas noites de insônia, em que o Capitão passou a ter orientações de seus antepassados para escrever sobre o que estava sendo “escutado” por ele.

Figura 106 – Capitão David mostrando seus manuscritos sobre a tradição do Candombe



Foto: Ridalvo Felix.

É importante salientar que as nossas reflexões sobre os manuscritos do Capitão David não prescindiram da maneira como a tradição é pensada e vivida pelos seus praticantes, ou seja,

por meio da oralidade. Assim, consideramos como ponto de partida o nosso primeiro contato com grande parte do repertório dos cantos durante os rituais vividos, e boa parte das narrações contadas pelo Capitão e pelos candombeiros em conversas ao findar de um determinado ritual, à luz do luar e ao redor das fogueiras que afinaram essa família de ingoma.

Nesse sentido, sem a dinâmica que a corporeidade presentifica pelo ato do canto de dançar, registrado nos manuscritos do Capitão, seria impossível perceber a intenção desse mestre ao escrever sobre o Candombe, conforme a energia do grupo e comunidade em que ele está inserido. Nos rumos desse raciocínio, Paul Zumthor afirma que a “palavra poética, voz, melodia, texto, energia, forma sonora ativamente unidos em performance, concorrem para a unidade de um sentido”.¹⁹⁷ Portanto, o motivo que regeu a nossa submersão nos manuscritos é fundamentado numa força vocalizada, que alinhava a construção do texto, pelo Capitão e que parece romper a linha tradicionalmente paradoxal e hierarquizante entre oralidade e escrita. É por meio dessa força, interpelada pelo amálgama espiritual/corpo/sensação/voz/escrita, que David Alves escapa, portanto, ao exílio mudo, solitário e noturno da escrita.

A concepção teórica que temos para associar aos atos desse Capitão cantante dançante, tocador e narrador, é aquela de *narrador performático*, criada por Terezinha Tabora Moreira. Essa estudiosa escolheu algumas obras da ficção moçambicana e analisou o entrecruzamento da voz ritual do patrimônio oral moçambicano e da letra. A partir disso, ela criou a noção de narrador performático que a nosso ver pode ser empregado ao que o Capitão David faz, baseado na junção entre o que sua boca sopra na tradição do canto de dançar e a sua mão tece na escrita. Moreira, ao cunhar o conceito narrador performático, procura

evidenciar o fato da performance oral do contador de histórias moçambicano sofrer um processo de metamorfose que lhe permite inserir-se no texto escrito feito corpo cultural, inscrevendo na escrita as práticas da oralidade primordial da cultura oral.

O trabalho de produção do dizer que o narrador performático realiza é uma forma de traduzir, transcriar as formas da tradição oral, inscrevendo-as, num gesto de oralitura, no texto escrito.

[...] do diálogo interativo entre as formas da textualidade oral e escrita, o qual gera aquilo a que chamo de *narração performática*. O discurso plural gerado por esse diálogo é caracterizado como reminiscência, entendendo ser a memória a operadora das relações dialógicas que permitem ao narrador inscrever, em sua enunciação, as vozes que ele inscreve em sua dicção através da citação.¹⁹⁸

A imersão nos manuscritos desse mestre foi conduzida pelos motivos que o próprio Capitão alinhavou, porém em folhas avulsas e com tessituras que se repetem num novo conteúdo sobre o Candombe, abordado em quase uma centena de folhas. O nosso intuito não foi analisar

¹⁹⁷ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 207.

¹⁹⁸ MOREIRA. *O vão da voz*, p. 24-25.

os manuscritos como uma representação da oralidade, mas sim sentir e seguir o modo performático da narração do Capitão David, que é de uma tradição oral. Elencamos algumas páginas aqui e transcrevemos algumas passagens para uma reflexão sob a esfera do praticado e vivido na tradição do Reinado, referenciados pelos ensinamentos de alguns reinadeiros.

O mergulho nas composições do Capitão é iniciado com a retratação da cena de abertura das atividades do Candombe, que acontece todo ano no mês de maio (Figuras 107 e 108).

Figura 107 – Edição dos manuscritos sobre a tradição do Candombe



Legenda: Capitão David e a primeira revisão da edição dos manuscritos com o pesquisador Rivalvo Felix. Lapinha/Lagoa Santa-MG, 31 ago. 2013.

Foto: Cláudia Marques.

A abertura do Candombe é um cerimonial em que pedimos permissão à divindade, Nossa Senhora do Rosário, aos nossos ancestrais, antepassados e principalmente aqueles nossos irmãos que estiveram envolvidos no Candombe. Pedimos licença e proteção à divindade suprema e às divindades afro-brasileiras para que tudo transcorra com muita paz e harmonia durante todo o período de apresentações. Essa abertura acontece no pé de uma cruz (santa cruz).

O capitão tem o seu procedimento. Ele pede licença para chegar e ajoelhar aos pés da santa cruz. No seu silêncio e meditação faz o cerimonial que é quase imperceptível às pessoas presentes. Tem os versos próprios para a ocasião. Posso citar alguns:

Para chegar (Marcha Grave)

Glória a Jesus (repete 3 vezes)

Peço licença

Pra chegar aos pés da cruz

Glória a Jesus (repete 3 vezes)

Saudação à santa cruz (Dobrado)

Ó, Deus salve cruz bendita

Que tá no campo sereno

Onde foi crucificado
Jesus cristo nazareno

Licença para ajoelhar

Glória a Jesus (repete 3 vezes)
Peço licença
Pra ajoelhar aos pés da cruz
Glória a Jesus (repete 3 vezes)

Figura 108 – Capitão David aos pés da cruz



Legenda: Capitão David realizando o ritual de abertura do Candombe no cruzeiro, em Lapinha/Lagoa Santa-MG, 1º maio 2015.

Foto: Ridalvo Felix.

Diante dessa correlação entre o verbo que é expresso pela força do corpo em canto de dançar – considerando, principalmente, quem narra, canta/dança e o que é tocado –, e as formas como a palavra pode agir em confluência com a realidade dada, não podemos deixar de lado as estratégias firmadas entre os próprios praticantes da tradição para manter relações de poder entre eles. O Capitão David Alves também corrobora, assim como Paul Zumthor,¹⁹⁹ acerca dos sentidos que o corpo do cantante dançante, ou seja, do candombeiro, apreende conforme o contexto em que ele está inserido e as circunstâncias que o ritual demanda para a emissão de um determinado canto. Segundo o Capitão:

Muitas das vezes nos pontos (versos) do Candombe são usados nomes de animais, objetos ou produtos para comunicar e resolver situações que estejam acontecendo no ritual e evitar que outras pessoas percebam o que está acontecendo. Estes [pontos] podem ter vários significados dependendo da situação do momento. O pesquisador quer saber detalhes, então o capitão responde: Ê, já estão querendo comprar nosso Rosário, mas a gente não vende não. Ele é tudo que nós temos. Ele é nossa fé e os outros ficaram querendo entender nossa linguagem. A gente fala parecendo que é uma coisa, mas é outra

¹⁹⁹ Cf. ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 207.

coisa. Só nós capitão é que entendemos. Uma palavra pode ter uma penca de ideias.

A adoção desse método da natureza metafórica na poética da oralidade em cantos de dançar é explicitada por Mariana F. M. Monteiro e Paulo Dias de acordo com algumas razões sócio-históricas, impostas pelo sistema escravagista colonial e imperial no Brasil. Segundo estes autores:

Essa ambiguidade que os desorientava [brancos] era convenientemente explorada pelos atores da festa negra, nos momentos em que se reuniam para práticas de culto aos ancestrais e às divindades africanas, para *performances* de cantos e danças de crônica social, para a resolução de conflitos mediante o desafio cantado ou para a prática de danças de combate. Entre os bantos escravizados no Sudeste, uma poética metafórica desenvolvida nas senzalas, a partir do simbolismo dos provérbios e advinhas africanos, permitia que as articulações da comunidade cativa fossem veiculadas próximos aos ouvidos do feitor, por meio da cantoria e dos tambores. Utilizando a linguagem da dissimulação, do duplo sentido, e perpassadas por forte espiritualidade, surgem manifestações poético-musicais-coreográficas como o jongo (Estados do Sudeste) e o candombe (Minas Gerais), com seus cantos de louvação a ancestrais, de crônica social e de desafio poético-mágico [...].²⁰⁰

Nos manuscritos do Capitão, alguns cantos podem exemplificar como esses recursos metafóricos e ambíguos são empregados. O candombeiro David intercala seus ensinamentos sobre os sentidos que um verso ou canto pode ter – a depender da situação de sua emissão –, explicando e mostrando os cantos. Vejamos, inicialmente, alguns cantos que remetem ao uso de animais para atribuir sentidos variados, e em seguida retomamos com outros cantos como a “advertência” pode ser proferida:

Muitas vezes nos versos do Candombe são usados nomes de animais, objetos, produtos etc., para comunicar e resolver alguma situação que esteja acontecendo no ritual e evitar que outras pessoas percebam o que está acontecendo. Os nomes de animal, objeto ou produto podem ter vários significados, dependendo da situação, do momento. Quando se diz *cobra*, referindo-se a pessoa, pode ser uma pessoa má, perigosa ou competente no seu ofício, ou também pode ser uma pessoa muito ágil.

Cantos

Que cobra é essa?
É cobra caninana, cacá
É cobra caninana, cacá

...

Ô capela nova batiza menino
Ô capela nova batiza menino
Capela nova batiza menino novo,

²⁰⁰ MONTEIRO; DIAS. Os fios da trama, p. 360.

E qual é o nome dele,
É padrinho é que põe

...

Essa cana tá madura,
Tá na hora de moer,
Vamos cortar essa cana
Num posso deixar perder,
Essa cana tá madura
Tá na hora de moer
Meu engenho tá quebrado
Eu não sei o que fazer
É... Moedor
Mói a cana prá mim
Moedor

Quando se diz *cobra* em relação à cachaça, está-se alertando para o perigo: ela pode ser veneno ou remédio, dependendo de como será usada. Em excesso, veneno; com moderação, remédio.

Antes de prosseguirmos, é necessário retomar aqui a expressão “por sentido” já apresentada por Seu Geraldo Arthur Camilo. No intuito de adotarmos esse conceito para abranger a complexidade de sua aplicação nas circunstâncias performáticas contidas nas práticas da tradição do Rosário, recorreremos à definição feita por Glaura Lucas. Esse conceito é importante para as análises dos cantos e das narrações aqui apresentadas, assim não podemos abstrair da explicação que Lucas nos concede de acordo com o que aprendeu com os mestres dos Rosário dos Arturos. A etnomusicóloga afirma:

“Por sentido” é uma expressão que surge frequentemente nas conversas com os Arturos e que exprime bem a concepção e a atitude exigidas do congadeiro [reinadeiro], para a eficácia dos atos rituais nas cerimônias do Reinado. É necessário por sentido, por exemplo, na construção do aprendizado, para que o conhecimento se fixe na memória da mente, do corpo e do espírito. Composto esse conhecimento estão conteúdos espirituais, históricos, éticos e estéticos, os gestos rituais decorrentes, além dos conteúdos secretos, aos quais os congadeiros [reinadeiros] se referem como os fundamentos do Reinado. Para um capitão, por sentido é então buscar o recurso apropriado e lançar mão dele para cumprir as funções rituais de acordo com os preceitos, seus motivos e significados.

O sentido se traduz também como fé, e por sentido é agir focando a mente e o coração nos símbolos e valores congadeiros [reinadeiros], garantindo assim o poder do canto e demais atos rituais. O poder do canto não depende apenas do tirador mas da união do sentido de todo grupo, para que a sintonia possibilite o fluxo da energia que firma a corrente, os elos do rosário no espaço/tempo e na função ritual.²⁰¹

Seguindo, as imagens abaixo ilustram o momento em que a sequência dos cantos acima se refere ao ritual de benzeção da cachaça (Figuras 109, 110, 111 e 112). Contudo, devemos

²⁰¹ LUCAS. Cantos afro-brasileiros, p. 3.

evidenciar que, durante os atos performativos do Capitão e dos candombeiros, a quantidade de cantos de dançar proferidos por David Alves é bem maior do que estes encontrados nos manuscritos.

A cachaça, conforme os escritos de Seu David:

É necessária no ritual de preparação dos tambus e envolve alguns segredos. Aqueles candombeiros que gostam, um golinho lhes é oferecido. No Candombe Mirim, a pinga é usada somente no ritual de preparação dos tambus, jamais será oferecida ou permitida a menor de idade.

Figura 109 – A cachaça é colocada aos pés dos *ngomas*



Foto: Ridalvo Felix. Lapinha/Lagoa Santa-MG, 1º maio 2015.

Figura 110 – Rito de benzeção



Foto: Ridalvo Felix. Lapinha/Lagoa Santa-MG, 1º maio 2015.

Figura 111 – Os tambus sorvem a cachaça



Foto: Ridalvo Felix. Lapinha/Lagoa Santa-MG, 1º maio 2015.

Figura 112 – Os candombeiros também bebem a cachaça



Foto: Ridalvo Felix. Lapinha/Lagoa Santa-MG, 1º maio 2015.

No Cd-exemplços Vídeo 30, gravado durante o ritual de abertura do Candombe, em Lapinha, distrito de Lagoa Santa-MG, no dia 1º de maio de 2015, o Capitão proferiu alguns cantos, cuja função foi apresentar o elemento *cachaça*, que passou a receber designações variadas conforme as partes do ritual de benzeção. Como o ritual se dividiu em dois momentos – antes e depois do batismo da aguardente – as denominações conferidas à cachaça foram as seguintes: antes do batismo: *bicho*, *veneno de nego* e *menino*; depois de batizada: *cobra*, *caninana* e *cacá*. Outro fator a ser considerado nessa performance, conduzida pelo Capitão, diz respeito à participação efetiva de alguns candombeiros no ritual.

Na outra ocasião em que temos essa mesma sequência de cantos, também registrada em audiovisual, o Capitão David foi filmado sozinho (Cd-exemplos Vídeo 31, 32 e 33). Durante sua performance, a necessidade da resposta do coro se manifestou pela variação tonal que o próprio Capitão emitiu para suprir a ausência do corpo/coro de candombeiros. Mais uma vez, temos uma série variada de ações únicas, que se restringem ao universo e possibilidades da performance no ato de fazer/ser. Se compararmos essa duas performances com os cantos dos manuscritos, percebemos uma variedade poética que denota uma atuação solitária do Capitão na sua performance escrita. Essa constatação é feita pelo simples fato de não ocorrer uma indicação de quem faz o solo e/ou de quem responde. Contudo, mesmo não sendo especificado essas distinções, que são perceptíveis durante a performance do Capitão e grupo no ritual, é possível visualizar a presença do coro na inscrição dos manuscritos por meio da repetição dos seguintes versos:

Canto 31

Resposta do coro:
É cobra caninana, cacá

...

Canto 32

Resposta do coro:

Batiza menino [somente no segundo verso]
É padrinho é que põe

...

Canto 33

Resposta do coro:

Moedor

No que se refere ao aspecto da “advertência” anunciada pelo Capitão, quando observa que “já estão querendo comprar nosso Rosário, mas a gente não vende não. Ele é tudo que nós temos. Ele é nossa fé e os outros ficaram querendo entender nossa linguagem”, os cantos a seguir podem atender ao momento performativo em que muitas vezes o pesquisador, ou outra pessoa alheia à tradição, nem consegue perceber que o canto está sendo lançado para ele.

Eu subi lá no calvário
Pra saber qual é o segredo
Ô, não brinca com o Rosário
O Rosário de Maria não é brinquedo

...

Cuidado meu irmão
Quando pisar na pinguela
A pinguela é de imbaúba
Pode ter caruncho nela

...

O rio tá descendo
Tá descendo divagar
Não brinca com o Rosário
Que você pode machucar

Nos manuscritos, os exemplos acima estão intitulados pelo termo *advertência*, no entanto as circunstâncias da enunciação de cada um deles, ou mesmo da sequência completa, são fundamentais para compreender quem está sendo o alvo. A partir da nossa bagagem de saberes, adquirida durante o tempo em que acompanhamos o Candombe da Lapinha e outros grupos do Reinado, interpretamos dois tipos de enunciação para compreender os sentidos desse conjunto: no primeiro caso, a sequência de cantos poderá ser dispensada a um pesquisador que intenta “descobrir” os segredos e mistérios dos pretinhos do Rosário. Ele é aconselhado a não querer saber o que é do âmbito dos fundamentos, uma vez que a tradição se estrutura e se mantém pelo

o que é preservado pelos mais velhos sob a ótica do que não pode ser dito – o segredo, o mistério.

No segundo caso, a série de cantos acima poderá ser proferida para um candombeiro que está iniciando na tradição, e se comporte contrário ao que se espera de uma pessoa que respeita os preceitos do Rosário. Geralmente, estes cantos são destinados aos mais jovens, que ainda não chegaram a um comportamento e atitudes esperados pelos mais velhos, diante de uma roda de Candombe ou durante qualquer outro ritual que componha o culto da tradição do Rosário. Assim, nos versos do segundo canto, por exemplo, a metáfora empregada pelo cantante exige um nível de compreensão já sedimentado no juízo do iniciante: a *pinguela* é uma ponte rústica, feita de troncos, neste caso da imbaúba. Esta árvore é tradicionalmente mencionada nas culturas afrobrasileiras para se referir a um “caráter” duvidoso, uma vez que algumas partes dela não são sólidas, ou seja, são ocas, podendo abrigar caruncho – inseto que perfura madeira, portanto, tornando-a imprópria para uso na construção de uma ponte. O sentido posto nesta circunstância é o de lembrar ao iniciante que a jornada a ser traçada na tradição é estruturada conforme os regulamentos apreendidos para se proferir um canto. A pinguela seria uma roda de Candombe e o canto, sem por o sentido apropriado à ocasião, uma imbaúba (os mais novos) corroída pelos carunchos (os mais velhos).

Noutro exemplo, um canto delinea uma situação de risco para o candombeiro iniciante ou aprendiz, que, por meio da metáfora, apresenta os limites que o mais novo na tradição deve respeitar. Aqui também é desvelada a presentificação do coro com a marcação de interjeições sonoras, que se estendem nos finais dos versos, além de reiterar essa resposta coletiva com versos que se repetem como no diálogo travado com a emissão do solo.

Tava na beira do rio, hê
Querendo passa pra lá, hê
Tenho medo de afundá, hôoo
Olha lá barqueiro novo
Barqueiro novo olha lá
Barqueiro novo
Olha lá
Barqueiro novo
Olha lá
Barqueiro novo
Olha lá

No quarto e quinto versos, antes do solo dialogar com o coro, é notável a apresentação, pelo solo/candombeiro, do verso que será a resposta do coro. A troca responsorial é manifestada pelo jogo poético estruturante de um sistema oral em que os envolvidos estão atentos perenemente ao que pode acontecer durante a performance do Capitão. No manuscrito deste canto, somos induzidos a perceber, mais uma vez, que a inscrição do candombeiro David não se

distancia do que ele pratica enquanto cantante dançante, pois sua palavra grafada não substitui, mas performatiza em repetições o que o corpo faz na emissão do canto que se faz dança.

Nessa perspectiva, um candombeiro pode utilizar os recursos poéticos que o próprio sistema linguístico e simbólico da tradição oferta para proferir cantos, com o cuidado em se manter os *segredos* e *mistérios* dessa cultura, sem que pessoas que não façam parte do universo do Candombe, e quiçá do Reinado, compreendam o que está sendo dito e/ou feito. Como o próprio Capitão indica na passagem abaixo, a manutenção e transmissão dos segredos exigem uma idade específica para serem passados e ensinados. É nessa perspectiva que se estabelecem as relações de poder pelo patrimônio verbal que é carregado pelo mais velho, sendo, inclusive, um aporte para possíveis conflitos entre os velhos detentores do Reinado. Seu David confirma que

O Candombe é cercado de segredos e mistérios que infelizmente estão se perdendo no tempo. Atualmente há pouca sabedoria sobre os mistérios e segredos. Nos últimos tempos, os candombeiros vêm perdendo referencial e até mesmo suas próprias identidades, porque não vêm seguindo a tradição. Houve épocas em que a tradição era passada de geração em geração. Muitos mistérios e segredos se perderam no tempo, porque foram passados para herdeiros que os recebiam em obediência aos seus pais, mas na ausência destes alguns não davam a continuidade e nem passavam o conhecimento. E também muita sabedoria foi para o túmulo, pois nas origens da tradição os conhecimentos eram passados somente para o filho mais velho do Capitão, quando ele completasse a maior idade. Observação: os ensinamentos sobre a funcionalidade eram passados desde criança, mas os segredos e mistérios só no tempo certo.

Sob essa mesma ótica, o Capitão de Moçambique da Comunidade dos Arturos Jorge Antônio dos Santos complementa que nem tudo é transmitido, principalmente pelos velhos na tradição. Ele desvela que

Por mais que eu tenha conhecimento de Congado, por mais que eu tenha toda essa ligação, sempre vai ter algo que alguém não vai passar para mim. Por mais que eu seja o que eu sou hoje, vai ter algo que Seu Mário não vai passar para mim, Seu Antônio não vai passar para mim, porque eles veem que eu não sou suficiente para ter aquilo. Da mesma forma que daqui a alguns anos eu também vou ter algo que não vou poder passar pro meu menino. Porque tudo é um aprendizado, é de acordo com a intenção dele, porque a coisa vai muito além do que a gente vê, é muito sério tudo o que a gente faz. E isso é preservar a cultura.²⁰²

A observação que David Alves faz nos seus manuscritos nos envia aos princípios de outro sábio da tradição do Rosário, o reinadeiro João Batista da Luz, da comunidade dos Arturos. João Batista assegura, assim como o Capitão David, que tem ensinamento que exige um “tempo certo” para ser transmitido. De acordo com a citação metafórica deste reinadeiro, o ato de responder o rosário é o meio de um membro iniciante na tradição apreender que tudo que

²⁰² Transcrição do depoimento do Capitão Jorge Antônio dos Santos. Cf. LUCAS. Cantos afro-brasileiros, p. 4.

envolve o Rosário tem um tempo determinado – nessa cosmogonia é necessário saber o momento de “responder” e, depois o de “tirar o rosário”, ou seja, de ouvir e aprender, e, por conseguinte, de contar, narra, tirar e transmitir:

Quando cê é criança ou jovem, cê só quer bizarria. Cê num pode ir direto na tradição, direto na raiz não. Eu acho que tudo isso é aprendizado. É vivência com situações diferentes, e isso tudo é o rosário, com os Pai Nosso e as Ave-Maria. É o tirador que tira e os outros respondem. Um dia vai chegar, aqueles que estão respondendo, a tirar o terço também. Então, eu acho que isso tudo é um círculo que fecha em torno do rosário.²⁰³

A definição de *Irmandade*, feita por Seu David, corrobora com a explicitação que João Batista realiza ao mencionar o rosário e o seu tirador, numa relação de complementaridade com a resposta necessária para que o círculo se feche. Essa analogia delinea o posicionamento dos membros e suas funções elementares nas comunidades de Reinado. E assim, seu David conceitua Irmandade e canta:

A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário representa este Rosário. Cada segmento representa um mistério. Cada irmão congadeiro [reinadeiro] ou devoto representa uma conta deste rosário, e para fazermos parte deste Rosário temos que ter fé, amor, devoção, respeito, humildade, simplicidade, força, coragem, persistência e sabedoria.

Viva Deus e o Rosário
Viva a nossa união
Somos filhos de Maria
Jesus Cristo é nosso irmão

Esses aspectos que envolvem a significação mágico-religiosa das poéticas dos cantos e narrações na tradição do Rosário perpassam pelos vários grupos, a exemplo do terno de Candombe, Moçambique, guardas de Congo, etc. Em outras palavras, esse legado se apresenta no Reinado sob o conceito *trindade do negro*, que é formada pelo mandamento, fundamento e sacramento. A seguir, selecionamos algumas explicações que revelam os componentes estruturantes da força nas práticas mágico-religiosas da tradição Rosário. O primeiro depoimento foi transmitido pelo capitão-regente da Irmandade de Nossa Senhora do Jatobá-MG Mathias da Mata; em seguida, temos o da Capitã Pedrina de Lourdes,²⁰⁴ do Moçambique de Oliveira-MG, e depois, o do Capitão Alisson Parreiras, do Congo da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Ibitaré-MG. O primeiro começa falando sobre as contas do seu terço:

²⁰³ Transcrição do depoimento do reinadeiro João Batista da Luz. Cf. LUCAS. Cantos afro-brasileiros, p. 4.

²⁰⁴ Registro em escrito, arquivo pessoal. As informações cedidas pela Capitã de Moçambique Pedrina de Lourdes Santos foram colhidas por mim e pela pesquisadora Andressa Iza Gonçalves, em entrevista realizada no dia 17 jul. 2012, sob a orientação da Profa. Sônia Queiroz, durante o 44º Festival de Inverno da UFMG, em Diamantina-MG. A realização dessa atividade ocorreu dentro da programação dos encontros promovidos na Casa da Memória Chica da Silva, contribuindo para o enriquecimento dos registros sobre as tradições de cultura oral de matrizes africanas, feitos pelo grupo de trabalho Imagem, canto, palavra.

Essa aqui é a oração que Nosso Senhor ensinou, é o Pai Nosso. Aí vêm as três Ave Marias, que significa as três pessoas da Santíssima Trindade, sendo que o clero da Igreja Católica diz que é o Pai, o Filho e o Espírito Santo. Pra nós negros, elas também chamam Sacramento, Mandamento e Fundamento do Reinado de Nossa Senhora.²⁰⁵

A Capitã Pedrina proferiu inicialmente um canto que ela escutava dos mais antigos e depois aponta, a partir da linguagem simbólica que tece a poética do repertório, os referidos componentes que o Capitão David nomeia de *trindade do negro*. Eles se apresentam na tradição do Reinado como princípios mágicos para manutenção de segredos entre os capitães:

Panha a laranja no pé, passarinho
Panha a laranja no pé, passarinho
Deixa a cumbuca pra mim, sabiá
Deixa a cumbuca pra mim, sabiá²⁰⁶

Conforme a capitã, esse canto é apenas um exemplo de como os seus antepassados africanos utilizavam-se do canto para manter uma comunicação diante da condição adversa a que foram submetidos. A “linguagem camuflada”, de acordo com a informante, era uma forma encontrada para “passar o recado” e preservar alguns conhecimentos. Nesse sentido, a partir do canto acima, considerado um ponto, ela constata que cada um dos capitães tem seu jeito de rezar o rosário nas guardas. Ou seja,

algumas coisas dos mandamentos e dos fundamentos, que são diferentes, estão ocultas com os capitães. Essas reminiscências africanas são os elementos que dão o poder para manipular os elementos da natureza. Para isso o negro tinha que ter uma linguagem camuflada, quer seja para dar um recado ou para fazer um trabalho.²⁰⁷

E conclui sua explicitação rememorando a situação em que o ponto foi proferido. Durante os Festejos do Rosário, os Reis de Ano da comunidade em festa ofertam refeições para as guardas visitantes. O canto acima é lançado às guardas que estão se servindo com a função de chamar atenção para aquelas que estão na fila da refeição e que precisam seguir: “deixa a cumbuca pra mim, sabiá”, ou seja, deixa um pouco de comida para mim. Por fim, a Capitã ressalta a importância e manutenção dos princípios e conhecimentos: mandamento, fundamento e sacramento, citando, como exemplo, outro signo da tradição do Rosário – a bandeira, assim como fez o Capitão Mathias com o terço:

²⁰⁵ Depoimento retirado do artigo “As falas da ingoma” da etnomusicóloga Glaura Lucas. A informação do capitão-regente foi colhida durante a realização da mesa-redonda cujo título foi Contexto e Significado do Congado Mineiro, em 24 out. 2000, na cidade de Belo Horizonte-MG. Cf. LUCAS. As falas da ingoma, p. 111.

²⁰⁶ Registro em escrito, arquivo pessoal. Informações cedidas pela Capitã de Moçambique Pedrina de Lourdes Santos, durante o 44º Festival de Inverno da UFMG, em Diamantina-MG, 17 jul. 2012.

²⁰⁷ Registro em escrito, arquivo pessoal. Informações cedidas pela Capitã de Moçambique Pedrina de Lourdes Santos, durante o 44º Festival de Inverno da UFMG, em Diamantina-MG, 17 jul. 2012.

Com o passar do tempo as tradições estão se misturando. Entretanto, como eu já ressalté antes, a festa tem uma dinâmica natural da vida, mas tem coisa que não muda. Portanto, tem diferença entre levantar e suspender uma bandeira. Hoje em dia a maioria dos grupos suspende uma bandeira. Na festa existe fundamento, mandamento e sacramento, a bandeira é mandamento.²⁰⁸

Noutro depoimento, que descreve o gesto performativo de passar a bandeira, circunscrito no ritual, nuances de atualização de um dos elementos que compõem a cosmogonia de visão de mundo negro-africana no Reinado são expressas na figura bandeira. Assim, a pesquisadora Glaura Lucas e Jorge dos Santos, Capitão da Guarda de Moçambique dos Arturos, narram a função mágico-religiosa da bandeira, inscrevendo no espaço e tempo a rotação anti-horária com a seguinte cena:

O capitão se aproxima da bandeira de guia, ajoelha e beija a bandeira. Em seguida, se levanta e, com um gesto, pede a Da. Lúcia que passe a bandeira por sobre a cabeça de cada componente. “A gente tem o costume de chegar e beijar a bandeira e o rosário. Mas, às vezes, tem umas pessoas, as crianças, pelo menos, que por um descuido ou outro não vão lá. Então, a gente pede à bandeira para passar a bandeira em todo mundo, fechando-os todos dentro do ciclo do Congado [Reinado], que é o rosário. A partir daquele momento, todos estão protegidos pelos ancestrais e pelos santos de devoção da comunidade. Estão fechados dentro da proteção ali”. Da. Lúcia cumpre sua função circulando toda a capela, no sentido anti-horário, unindo-os no rosário simbólico.²⁰⁹

A energia que move o universo da trindade do negro, principalmente no que se refere ao fundamento, é muito respeitada e temida pelos reinadeiros, que procuram manter a tradição conforme os ensinamentos dos mais velhos. Nos manuscritos do Capitão David tem uma passagem em que, num primeiro momento, ele titubeia em assumir o cargo de Capitão pela demanda que essa função necessita dentro da continuidade sistemática do Reinado. Mas, ao conversar com um mais velho do Candombe, os rumos deste futuro Capitão já estavam trilhados pela força que os antepassados tinham depositado nos seus caminhos:

Então começou a procura por uma pessoa que gostaria de assumir esse cargo. O convite foi feito a várias pessoas, mas não houve quem quisesse tal responsabilidade. Me convidaram também, mas eu não aceitei por não achar que seria possível, devido a minha falta de conhecimento dos fundamentos do Candombe. Eu conhecia um pouco da funcionalidade: como bater tambu, dançar e cantar na sala do Candombe, porém achava que isso seria muito pouco para que eu assumisse um cargo de tamanha importância. Confesso que eu tinha um desejo enorme de que o Candombe voltasse a trabalhar no Reino de Nossa Senhora do Rosário, na Lapinha. Então, procurei o Capitão do Candombe de Mocambeiro para saber como era o procedimento enquanto dirigente de um grupo e se ele passaria alguma coisa para mim. Eu perguntei a ele, Lelé:

²⁰⁸ LUCAS. As falas da ingoma, p. 111.

²⁰⁹ Transcrição do depoimento de Jorge dos Santos. Cf. LUCAS. Cantos afro-brasileiros, p. 15.

– O que eu preciso para assumir esta responsabilidade?

Ele respondeu:

– Você já tem berço, você é filho de Rei de Congo, e Candombe é Congo. No mais é ter, e eu sei que você tem, fé, amor e devoção a Nossa Senhora do Rosário, humildade e respeito aos tambus.

Eu continuei a achar que estas qualidades seriam poucas para que eu assumisse tal responsabilidade. Na verdade, acho que tive medo de não conseguir, então desisti da ideia de ser capitão de Candombe. Passaram alguns dias.

Ao perdurar a intimidação e dúvida em relação a um cargo tão importante, Seu David recebe a confirmação da seguinte forma:

Num certo dia, a minha esposa me pediu que eu a levasse numa benzedeira, na cidade de Paraopeba. Chegando lá, ela fez sua consulta e recebeu orientações. Terminada a sessão a benzedeira me perguntou:

– E o senhor?

Eu respondi:

– Graças a Deus estou bem.

Ela pegou em minhas mãos e disse:

– É verdade, está tudo bem e vai melhorar ainda mais. Você vai subir de patente!

Eu hesitei. Ela percebeu que eu não havia entendido e me perguntou:

– Você é militar?

– Não. Sou aposentado, trabalhei numa fábrica de cimento.

Notei que ela se entristeceu, seu semblante mudou achando que havia errado em um prognóstico. Fomos embora e eu fiquei analisando aquela conversa.

Quando cheguei à conclusão:

– Subir de patente, militar, o que ela viu foi eu recebendo o cargo de capitão, mas não de policial, e sim de Candombe.

Essa parte da narrações sobre uma nova fase que se iniciou na sua vida está confirmada pela força poética dos cantos de dançar, que, vez ou outra, em alguma circunstância que exige ou faz lembrar sua função, a série é proferida (Cd-exemplos Vídeo 34, 35 e 36):

Canto 34

Eu sou o novo capitão
Com pouca sabedoria
Vou pedir a proteção
À virgem Santa Maria
...

Canto 35

Capitão que alegria
Te recebo aqui agora
Ora, vamos festejar
O Rosário de Nossa Senhora
...

Canto 36

Minha virgem do Rosário
Aceitei essa missão
Pra cumpri essa tarefa
Peço vossa proteção

E, por fim, temos o ensinamento concedido pelo Capitão Alisson. Segundo ele, um Reinado não consegue se manter e assegurar a magia que unifica os membros do Reinado, reinadeiros ou irmãos do Rosário, se a tríade – fundamento, mandamento e sacramento –, não estiver bem fundada como preceitos para eles. De acordo com o Capitão Alisson, o fundamento é para a sua comunidade a representação da terra distante, a África, mas que se encontra interligada pelas raízes dos seus ancestrais. Já o mandamento é tudo que está ao redor e no cerne da tradição do Reinado, ou seja, o conteúdo que dá sentido ao sistema da oralidade com os significados e magias imbuídos nos cantos, narrações, falas, gestos, silêncios, movimentos... nas performances ritualísticas em torno do Rosário. O sacramento é, para os reinadeiros, ordenado pela grande mãe e representa Nossa Senhora do Rosário, também referenciada por “manganá”, ou aparecendo nos cantos como “Undamba berê, berê, dionê de calunga uaiá”, que quer dizer na língua de preto: ‘mulher bonita, senhora das águas do mar’.²¹⁰

Em consonância com a magia que rege a sistematização da trindade do negro do Reinado, durante sua pesquisa de campo na costa do Marfim, o pesquisador francês Jean Derive encontrou na tradição oral dos diúlas de Kong, localizados no norte da Costa do Marfim, na província de Ferkéssédougou, a palavra *kòro* cuja tradução para o português significa literalmente ‘fundamento’. O patrimônio verbal (contos, narrações, adivinhações, provérbios, cantos rituais, etc.) dos diúlas se configura por discursos institucionais denominados de *kúma kòro* – traduzido por ‘palavra antiga’ ou ‘discurso antigo’. A inserção do sujeito nesta tradição só é permitida quando ele atende aos condicionantes sociológicos exigidos. Comparando o nível semântico do “fundamento” concebido pelos membros da tradição do Rosário com o que Jean Derive observou entre os diúlas, os pressupostos para compreensão do que seja o “fundamento” são similares: é uma palavra da tradição ligada às práticas ritualísticas e, geralmente, comunicada de forma poética, ou seja, que se distingue da “palavra clara” – tradução para a expressão diúla *kuma gbé*. O pesquisador ainda observa que na tradição oral diúla “todo discurso que é qualificado como *kuma kòro* tem um sentido profundo que não pode ser compreendido por aquele que não foi iniciado em um certo número de códigos naturais”.²¹¹

²¹⁰ O Capitão Alisson concedeu essas informações durante uma roda de conversa realizada na disciplina Estudos Temáticos do Bacharelado em Edição: edição de textos sonoros, ministrada por mim e pela Profa. Sônia Queiroz, na Faculdade de Letras da UFMG, no primeiro semestre de 2016.

²¹¹ Cf. DERIVE. O jovem mentiroso e o velho sábio, p. 46-48.

“Foi no tempo do cativero/ nêgo pulava de alegria”

As narrativas do Capitão David representam uma encruzilhada entre signos e símbolos da cosmovisão da tradição do Candombe e a tessitura textual escrita. A sua voz, como ato de demarcação e apropriação espaço-temporal, atira-se e é arrojada nos manuscritos, deslocando seu corpo e mantendo no que registra o aspecto mágico-religioso da tradição que ele vive, legitimando na própria escrita uma circunferência plural de vozes e memórias do Candombe.

Quando pensamos sobre a forma de emissão do canto de dançar, na maioria das expressões afrobrasileiras, o solo é geralmente emitido pela figura que representa o capitão, chefe, guardião, autoridade, ou mestre do grupo, e depois respondido pelo coro, ou seja, o restante do grupo, com um refrão. Assim como na performance oral, na escrita, o refrão pode apresentar uma relação semântica com a unidade anterior proferida pelo solo, além do aspecto rítmico, da métrica ou rima. De forma contrária, o estribilho também se apresenta em alguns casos como unidades autônomas e sem nenhum efeito semântico sobre o significado do que está sendo tematizado pelo solo. Paul Zumthor confere sobre a prática do refrão nas tradições de poesia oral:

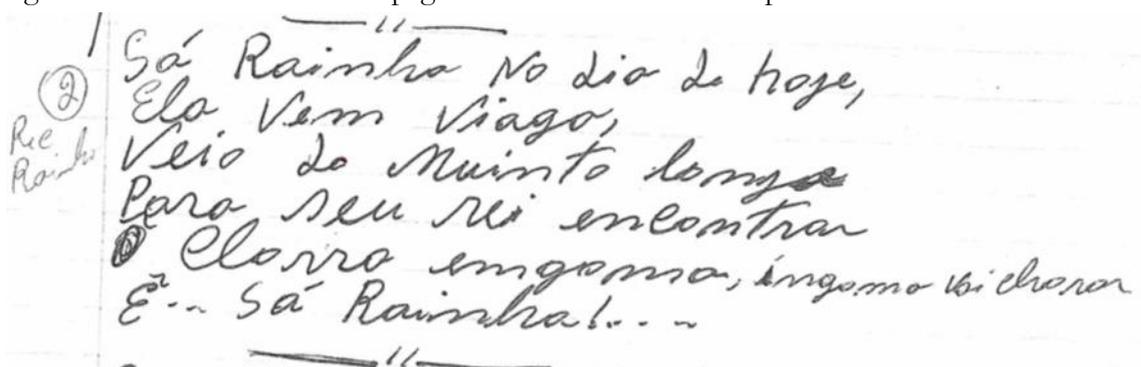
O uso do refrão interfere na produção do sentido. Tecnicamente, o refrão é uma frase musical (às vezes instrumental) recorrente – dividindo o canto em subunidades e distinguindo os momentos diferentes da performance – geralmente ligada a uma frase verbal.²¹²

Desta forma, ao mesmo tempo em que o coro denota sua obediência dialógica ao solo/capitão, dotado de poder convencionalmente estabelecido pelo grupo e comunidade, ele condiciona, pelo uso do refrão, um espaço de tempo ao solo para perceber a conjuntura da performance do grupo. O repertório de cantos do Candombe mineiro contém elementos que integralizam diversas formas de conceber cenicamente momentos diversos de como suas performances ocorrem. Algumas letras dos cantos nos informam situações que delineiam as formas de saudação, surgimento da tradição, invocação dos instrumentos, maneiras de se tocar e dançar, dentre outras circunstâncias.

No canto a seguir, o Capitão David traz, sob o motivo “Receber Rainha”, um exemplo de saudação à Rainha, e que também remete as incidências dos tambus na execução da performance (Figura 113):

²¹² ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 208-209.

Figura 113 – Receber Rainha – página dos manuscritos do Capitão David

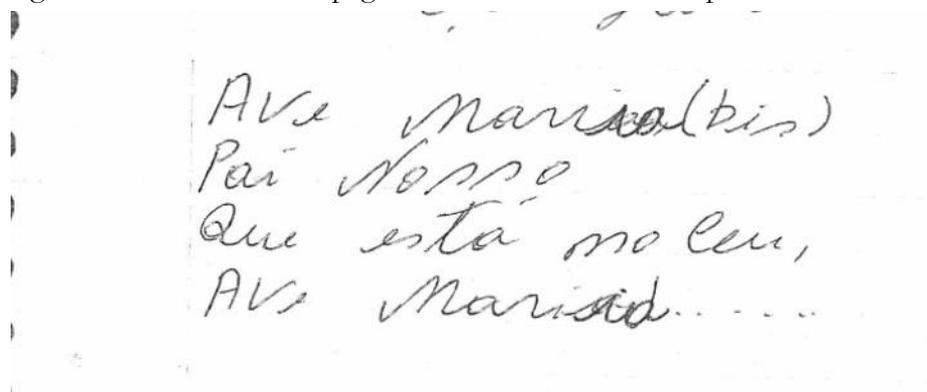


Fonte: Acervo pessoal.

O verso “chora ingoma, ingoma vai chorar” evidencia um aspecto instrumental que também poderia ser analisado no que se refere aos aspectos rítmicos da música, mas por falta de conhecimento nessa área, nós nos restringimos somente às palavras e aos indícios poéticos que elas tecem e são encontrados nos cantos do Candombe. A vivência nas comunidades dessa tradição permitiu inferir que o aporte instrumental incide também como motivo constitutivo para a poética dos pontos. O exemplo acima mostra como a composição dos versos é mantida pelo ritmo e contratempos dos instrumentos – *engoma*, também sentido no corpo nesse momento de invocação. Quando a “ingoma chora”, a tessitura corporal também se inscreve na poética do que é cantado e como se profere, revelando que, na dinâmica das tradições orais, a dança “é o resultado normal da audição poética”.²¹³

Já neste outro canto, um elemento semelhante ao canto acima é apresentado pelas reticências (Figura 114). Aparentemente sem muita importância para quem lê, essa pontuação nos mostra como Seu David consegue projetar na escrita uma das características civilizacionais de visão de mundo preto-africana nas Américas: o caráter cíclico.

Figura 114 – Ave Maria – página dos manuscritos do Capitão David



Fonte: Acervo pessoal.

²¹³ ZUMTHOR. *Performance, recepção, leitura*, p. 33.

Para compreendermos melhor essa constatação, recorreremos a dois teóricos que, de formas singulares, explicam como isso incide na performance oral, e, conseqüentemente, na narração do Capitão. O Capitão de Congo José Bonifácio da Luz, mais conhecido como Zé Bengala, da Comunidade dos Arturos, afirma que:

A música do Congado é uma música que ela não tem fim. A música do Congado depende de cada coisa que você tá vendo, de cada coisa que você tá fazendo. João Lopes quando chega no meu terreiro com o grupo dele, na minha comunidade, então se nós dois chegamos para encontrar, ele não vai chegar para mim, “Ô Zé Bengala, bom dia!”. Ele chega com a guarda dele e canta para mim. Ele, no verso, está me cumprimentando, eu respondo pra ele também, através da música. Às vezes, eu lá vou cantando uma música com uma letra, com um ritmo de música, mas aí eu tenho que mudar, porque naquele momento que o João Lopes chegou, eu sou obrigado a parar..., a minha obrigação de congadeiro, nós somos obrigados a cumprimentar uns aos outros. E às vezes, nós não podemos nem pegar na mão, mas só um gesto que a gente faz, a gente conversa um com o outro. Por isso que a música de congadeiro, ela tem um início, a música sim, ela tem até um fim, mas letra não. Ela tem um início, mas o fim só termina na hora que ocê vê que pode passar pra outro.²¹⁴

Já Lucas, enquanto etnomusicóloga, concede elucidações sobre esse caráter da seguinte forma:

Tanto no plano rítmico dos instrumentos quando no plano melódico dos cantos, a música apresenta um caráter cíclico, determinada por uma intensa repetição de padrões. Cada guarda possui padrões rítmicos próprios, com denominações específicas, os quais são repetidos periodicamente ao longo de uma execução. A partir de uma base, de uma configuração mínima, esses padrões estão sujeitos a graus diferenciados de variação ao longo do tempo. O desenvolvimento rítmico, assim, se processa de maneira espiralar.²¹⁵

Essa pesquisadora ainda enfatiza como o aspecto cíclico se processa na relação do canto com os padrões melódicos e rítmicos. Assim, ela menciona:

O mesmo se dá com os cantos. Todas as cantigas das guardas se desenvolvem na forma solo/coro. Cada unidade solo/coro constitui um padrão melódico básico que é intensamente repetido. Normalmente, os textos dos cantos são curtos, compostos de poucos versos. De acordo com os congadeiros, um cântico não pode ser substituído por outro antes que a unidade solo/coro tenha sido executada pelo menos três vezes, mesmo que, por ventura, haja alguma impropriedade em relação à sua realização naquele momento ou espaço. Na prática, assim como na reza do rosário, um mesmo canto pode chegar a ser repetido vinte, ou até trinta vezes, fazendo com que toda a execução chegue a durar oito, dez, quinze minutos. Os cantos, pois, constituem eventos musicais/textuais curtos em que a alternância solo/coro é intensamente repetida. Esse desenvolvimento espiralar também prevê graus diferenciados de variação. A resposta coral tende a ser mais padronizada e é de responsabilidade

²¹⁴ Transcrição do depoimento do Capitão de Congo José Bonifácio da Luz. Cf. LUCAS. Cantos afro-brasileiros, p. 15.

²¹⁵ LUCAS. *Os sons do rosário*, p. 89.

de todos os integrantes da guarda. Já o solista personaliza a execução imprimindo pequenas variações melódicas e textuais, ou mesmo improvisando, como no caso dos cânticos do Moçambique.²¹⁶

Os dois cantos acima circunscrevem nas reticências uma continuidade cíclica que une com a resposta subentendida do coro a próxima emissão do solo. Esse elo é evidente, uma vez que os últimos versos com as reticências são os mesmos que iniciam cada canto. Esses exemplos confirmam que a estrutura de interpolação entre o proferir do solo e resposta do coro, é um estilo característico da “música negra nas Américas”.²¹⁷ Apesar dos cantos possuírem uma quantidade de versos díspares, não significa que, no sistema da poesia oral, não se estruturam, na memória e repertório dos cantadores, formas e princípios que ditam regras para a composição do ponto dançado. A especificidade desta tradição oral é que, além de ser produzida coletivamente, essas regras são tradicionalmente ensinadas durante a performance numa “comunicação direta, ‘imediate’, enquanto que a comunicação literária é indireta, mediatizada pelo objeto livro”, conforme ressalta Jean Derive.²¹⁸ Ainda sobre o tempo em que se processa a particularidade da transmissão da poesia no cerne das culturas orais, Paul Zumthor, também refletindo sobre a fecundidade da poética nas sociedades africanas, compartilha da mesma compreensão acerca da instantaneidade coletiva da poesia:

O encontro, em performance, de uma voz e de uma escuta, exige entre o que se pronuncia e o que se ouve uma coincidência quase perfeita das denotações, das conotações principais, das nuances associativas. A coincidência é fictícia; mas esta ficção constitui o específico da arte poética oral; torna possível a troca, dissimulando a incompreensibilidade residual.²¹⁹

Encontramos cantos longos e curtos no Candombe, lembrando que, mesmo em alguns pontos já fixados na memória do grupo, ocorre no seu repertório a variação de versos ou até de estrofes inteiras no corpo de um mesmo canto. Outro artifício poético utilizado pelo cantador é a capacidade de munir o deslocamento dos versos de um canto para outro sem que haja prejuízo rítmico ou desgaste da rima. Há casos em que a reestruturação de versos ou de estrofes completas de um canto exige do cantante dançante a capacidade de, durante a performance, lançar outro motivo poético para uma mesma forma do canto. Seguindo o viés dessa reflexão sobre a variabilidade nas culturas de tradição oral, Jean Derive apresenta um contraponto importante sobre o que comumente se tem afirmado em torno do patrimônio verbal elaborado pelas culturas orais.

²¹⁶ LUCAS. *Os sons do rosário*, p. 89-90.

²¹⁷ TINHORÃO. *Música popular de índios, negros e mestiços*, p. 149-150. Cf. também: MARTINS. *Afrografias da memória*, p. 123.

²¹⁸ DERIVE. *Literalização das oralidades, oralização da literatura nas culturas africanas*, p. 8.

²¹⁹ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 139-140.

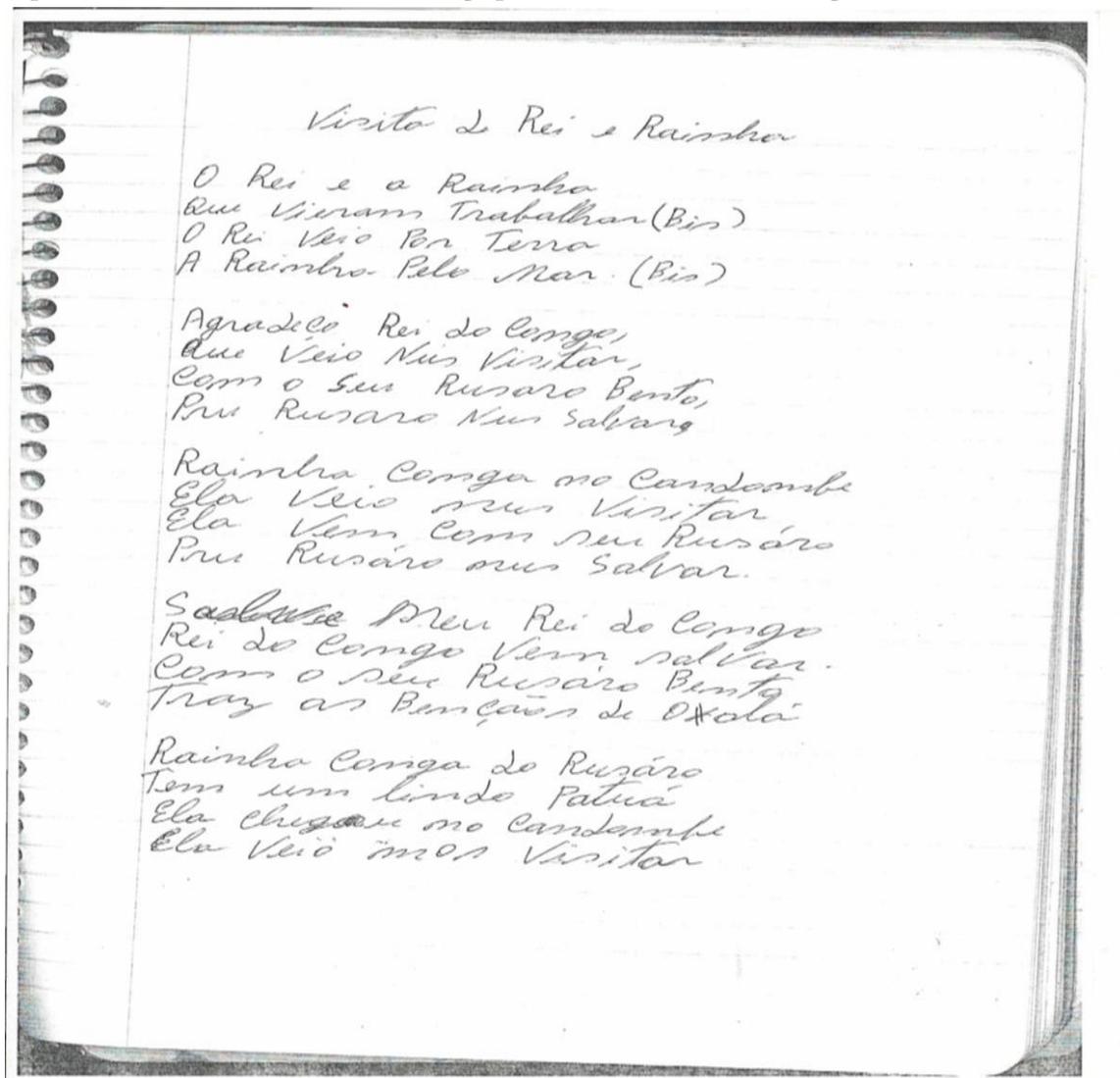
As obras orais não possuem, portanto a estabilidade das obras

literárias e sua produção é submetida às leis da variabilidade. Tal situação implica assim que a oralidade impõe uma relativa sincronia, na medida em que não há referência possível às produções das gerações anteriores e ela é, assim, prisioneira do mito de uma certa imutabilidade cultural que mascara a realidade das evoluções. A literatura por sua vez se elabora com a consciência muito clara de uma perspectiva histórica evolutiva, feita de heranças e de rupturas. Esta é a razão pela qual a oralidade, preconizando a mimese, procura a reprodução fiel de um repertório essencialmente anônimo, ao contrário da literatura que a partir do momento em que se afastou de suas origens orais privilegiou sobretudo a criação original dos autores-sujeitos e proclamou como performance cultural ideal a inovação, até mesmo a transgressão dos cânones anteriores.²²⁰

Nesta outra sequência de cantos, a circunstância registrada pelo Capitão David recebe o título de “Visita de Rei e Rainha”, assim como o canto analisado anteriormente, que está identificado pelo cabeçalho Receber Rainha, ou seja, o motivo para a circunstância é o mesmo (Figura 115).

²²⁰ DERIVE. *Literalização da oralidade, oralização da literatura nas culturas africanas*, p. 8-9.

Figura 115 – Visita de Rei e Rainha – página dos manuscritos do Capitão David



Fonte: Acervo pessoal.

A linha temática que rege essa série é por sentido à performance de saudação ao Rei e Rainha Congos que estão visitando a roda do Candombe. Dentre os vários significados contidos nas palavras agregadas tanto ao Rei e quanto à Rainha, por exemplo, *terra*, *mar*, *rosário* e *patuá* – palavras forças, destacamos o universo semântico que eles (Rei e Rainha) ocupam e protagonizam no Reinado segundo Borges:

Reis e rainhas nas Irmandades do Rosário pertencem a diferentes grupos. Ser rei conferia prestígio, mesmo a um escravo, por ser reconhecido não só junto de seus pares como frente à comunidade. Se a autoridade do rei se fazia sentir unicamente nos dias da festa, isso acontecia, antes de tudo, por ser ungido pelo ritual que o investia de tal dignidade. Era empossado como rei do Congo, ainda que, de fato, fosse um “Benguela”, “Angola”, “Mina” e até crioulo. Os diversos rituais tiveram participação de grupos sociais de origens e etnias variadas, por isso, não é correto dizer que se tratava de uma representação direta do reino do Congo. Era, sim, uma representação do novo grupo reconstruído na situação colonial. Mesmo porque em Minas os irmãos provenientes do Congo nem

sempre constituíram a maioria nas confrarias. Em outras regiões [...] houve uma separação das irmandades, segundo uma base “étnica” ou de origem geográfica. Na Bahia, os Jêjes reuniam-se em uma irmandade; os Nagô em outra; os “Angola” em uma terceira, criando zonas fronteiriças definidoras de cada grupo. No Rio de Janeiro, os Maki congregavam-se na Irmandade de N.ª Sr.ª dos Remédios, os “Angola” e “Benguela” na do Rosário, formando uma complexidade de relações que exigia de cada um funções de liderança.²²¹

Apresentadas algumas possibilidades de composição dos cantos a partir do diálogo entre o solo e o coro, também é recorrente a modificação fonética de algumas palavras. Essas modificações podem se manifestar na pronúncia e inferir, portanto, em alguns recursos peculiares da produção poética de tradição oral e do contexto de sua performance como a possibilidade de aproximar mais da oralidade cantada ou falada, da realidade cultural e da experiência dos cantantes dançantes. Percebidos como portadores culturais do contato linguístico estabelecido entre as línguas negro-africanas com o português, esses procedimentos registram alguns dos fatores que evidenciam a confluência congo-angola no português falado no Brasil, e, nesse caso, nas famílias de ingomas do Candombe. Esses aportes linguísticos e culturais foram matizados inicialmente pelo negro bantu no Brasil colônia. “Ao encontro dessa matriz já estabelecida, assentaram-se os aportes do *eve-fo*n e do iorubá, menos extensos e mais localizados”.²²²

Nessa perspectiva, Yeda Pessoa de Castro afirma que o processo de africanização da língua portuguesa resultou, diante do cotejo das línguas bantus com o português, na composição de um patrimônio linguístico e cultural que se faz “sentir em todos os setores: léxico, semântico, prosódico, sintático e, de maneira rápida e profunda, na língua falada”.²²³

Nos cantos de Candombe a seguir, alguns artefatos proeminentes da base congo-angolesa no português se revelam no sistema linguístico dessa tradição (Cd-exemplos Canto 37 e 38):

Canto 37

Solo

Eu sô carrero
Vim aqui pra carreá
Ai, eu sô carrero
Vim aqui pra carreá
A minha boiada é nova
Sobe o morro é divaga
A minha boiada é nova
Sobe o morro é divagá

²²¹ BORGES. *Escravos e libertos nas irmandades do rosário*, p. 177.

²²² CASTRO. A influência das línguas africanas no português brasileiro, p. 8.

²²³ CASTRO. A influência das línguas africanas no português brasileiro, p. 4.

Canto 38

Solo

Deus vos salve santa cruz
Que estais no campo aberto

(Bis)

Consolais as nossa alma
Confirmais a nossa fé

(Bis)

Coro

Ê, ê, ê

Ô, ô, ô

Deus vos salve santa cruz
Que estais no campo aberto

Consolais as nossas alma

Confirmais a nossa fé

No Canto 37, proferido pelo Capitão David, o verbo *carreá* e *divagá* são exemplos das interferências bantu e iorubá em que as estruturas silábicas dos verbetes não podem terminar em consoante. Outro procedimento de base notadamente congo-angolesa é encontrado no Canto 38, proferido pelo Capitão do Candombe da comunidade de Fidalgo João Nestor da Fonseca (Figura 116),²²⁴ durante o ritual de abertura do Candombe da Lapinha. Nesse último, o verso “consolais as nossa alma” reflete a prática comum de se realizar nas línguas bantus o plural dos nomes somente por meio dos prefixos.

²²⁴ É importante lembrar que os candombeiros que conseguimos acompanhar costumam circular entre as seguintes famílias de ingomas: Candombe da Lapinha, Candombe de Mocambeiro, Candombe de Fidalgo e Candombe da Quinta do Sumidouro. Os membros dessa tradição participam do Festejo e ritual dos grupos existentes, sendo que em alguns casos eles até ocupam cargos e funções no grupo de Candombe da comunidade vizinha. No caso de João Nestor da Fonseca, fui informado de que ele, além de Capitão na comunidade de Fidalgo, também é o terceiro Capitão no candombe da Lapinha.

Figura 116 – Ritual de abertura do Canbombe



Legenda: Capitão João Nestor profere seu canto diante da cruz no ritual de abertura do Candombe, na Lapinha-MG, 1º maio 2012.
Foto: Cláudia Marques.

Os dois últimos cantos são também proferidos pela interpolação entre o solo do capitão e o coro de candombeiros. O solo repete os quatros versos a cada dois cantados na mesma estrofe para, em seguida, o coro responder cantando apenas um verso da estrofe precedente. Assim, na parte do solo, o canto que se compõe de oito versos é reduzido a quatro na resposta do coro, sendo que este último acrescenta outros componentes como, por exemplo, as vocalizações *Ê* e *Ó*.

No Canto 38, algumas variações na performance do canto de dançar enunciam a possibilidade poética que a tradição oral permite ao cantador/solo em criar, variando expressões, frases e até a estrofe completa do canto. O coro raramente varia, uma vez que sua função é repetir a estrofe completa, parte dela, ou apenas uma frase-refrão do que foi proferido pelo capitão. Nesse canto, proferido três vezes, a repetição das estrofes realizada pelo solo, mas principalmente reforçada pelo coro, é um componente poético recursivo nas culturas orais. No ato da performance, ele ajuda na memorização. As variações que possivelmente ocorrem no canto do candombeiro João Nestor não prejudicam a resposta do coro. A reflexão que Paul Zumthor elabora sobre o uso do refrão e suas interferências semânticas na produção do sentido do canto é realizada da seguinte forma:

Quanto ao efeito semântico assim produzido, ou ele contribui para reforçar o significado das partes precedentes ou seguintes; ou introduz no cenário um elemento novo, independente, muitas vezes alusivo, ambíguo, intencionalmente contrastante. A autonomia e mobilidade do refrão favorecem os jogos intertextuais: texto ou melodia podem reproduzir ou parodiar uma canção anterior, qualquer poema escrito ou oral.²²⁵

O processo de variabilidade nos versos foi verificado em apenas uma palavra do último canto do solo. O verbo *consolais* da primeira estrofe foi substituído por *confirmais* na segunda performance do canto, voltando a sua primeira forma na última estrofe quando repetido pela terceira vez. A unidade estrófica do coro não varia repetindo sempre a primeira estrofe. O fim do canto é comunicado ao coro quando o capitão insere a conjunção *e* como elemento aditivo entre os dois últimos versos.

A forma de composição da arte poética das tradições de cultura oral vincula de modo indissociável várias linguagens; porém, no nosso trabalho priorizamos o canto de dançar e o corpo instrumental. A relação entre o texto oral, o conjunto instrumental e a dança é estruturante e vale como princípio para se tecer as narrações e os cantos nos manuscritos. Não há como pensar a concepção poética do repertório dos cantos dessa tradição sem remeter à sonoridade do corpo do capitão e da sua família de *ingoma*, que diretamente canta, fala, silencia, bate palmas, gestualiza e percute pisadas que, como um estilete, tece a poesia do canto e da narração, circunscrevendo nos manuscritos a memória dos antepassados.

Por fim, tomamos emprestada a reflexão que Moreira faz sobre as inscrições performáticas nas narrações moçambicanas, a fim de considerar e por sentido similar com os feitos de Seu David. Sendo assim,

O enunciado narrativo torna-se representação cênica da dança, do som e da música dos tambores. O timbre dos tambores inscreve na enunciação narrativa uma letra genuinamente [...] [da tradição do Candombe]. E a enunciação torna-se dança, o som e a voz dessa letra. Essa voz rege todo o ritual da dança. Através de sua representação simbólica, canto, gestos e dança resultam de uma complementaridade performatizada na enunciação. O texto torna-se mensagem sonora e visual, cujos elementos são somente compreensíveis na transcrição operada pela oralitura, que os recombina para constituir um quadro com sentido próprio. O discurso é inteiramente remetido para o sonoro e o visual. Ele toca os limites para além dos quais o texto se abole. Torna-se som e imagem. Sua leitura exige que se integrem nele as relações espaciais entre os elementos que retrata. No plano formado pelo papel, paisagens sonoras e visuais ganham denotação linguística em palavras sugestivas da espacialidade mesma.²²⁶

²²⁵ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 208-209.

²²⁶ MOREIRA. *O vão da voz*, p. 164-165.

“Periquito escreve/ Papagaio lê”

Os registros de Seu David, capitão do Candombe da Lapinha-MG, são palimpsestos tecidos pela grafia do mestre de uma tradição que é transmitida pela narração oral e por meio dos cantos de dançar. Nos registros, o discurso memorialista se evidencia nas narrações como mais uma possibilidade de registro acerca dessa expressão afrobrasileira de matriz banto, bem como do seu surgimento na tradição do Rosário, em Minas Gerais.

É notória a ocorrência de mestres, e de outros membros das expressões de cultura oral, lançando mão da escrita como mais um meio de registro e perpetuação de suas práticas para a posteridade. Na virada do século XX para o XXI, tornou-se mais fácil encontrar cantantes dançantes anotando em cadernos e folhas avulsas grande parte dos repertórios de cantos, motivos (um verso ou dois) dos cantos, narrações, desenhos sobre a posição dos praticantes da tradição, datas de rituais, etc. Contudo, apontar que esse fato ficou mais perceptível nessa virada de século, não significa afirmar que é uma atitude recente dos mestres; porém, entre os dirigentes de algumas tradições afrobrasileiras que tivemos acesso nos últimos 20 anos, a prática do registro se apresentou como um costume usual entre eles.

Uma vez que o propósito desta seção foi a continuidade de uma reflexão acerca dos manuscritos do Capitão David, não deixamos de mencionar algumas impressões que tivemos sobre a necessidade do uso da escrita pelos praticantes de culturas orais, principalmente no Nordeste e Sudeste do Brasil.

Dentre os fatores que têm levado os praticantes das tradições orais a recorrerem à escrita, a vontade de deixar informações, saberes e práticas de uma dada cultura para a posteridade tem sido recorrente entre as falas. Uma das justificativas se desvela no desabafo dos mais velhos ao afirmar que os mais novos estão distantes e/ou não querem aprender a tradição herdada pelos seus antepassados. Desta forma, sentimos que o uso da escrita também funciona como outra saída para deixar os ensinamentos diante das ausências dos mais novos no processo de continuidade da cultura. Além disso, a prática da escrita tem canalizado a disposição de memórias de povos organizados em comunidades de cantos de dançar, possibilitando uma compreensão de mundo, da história da tradição e da comunidade que não serão encontrados em nenhum livro escolar, por exemplo.

Nos últimos tempos, as expressões afrobrasileiras têm conquistado mais espaços em feiras e festivais de culturas tradicionais. Uma vez que as “apresentações” fora do contexto e do espaço das práticas no fazer cotidiano incidem em formas distintas de performar, alguns mestres utilizam a escrita como um aporte para não se esquecer do que deve ser feito no palco. O fato de

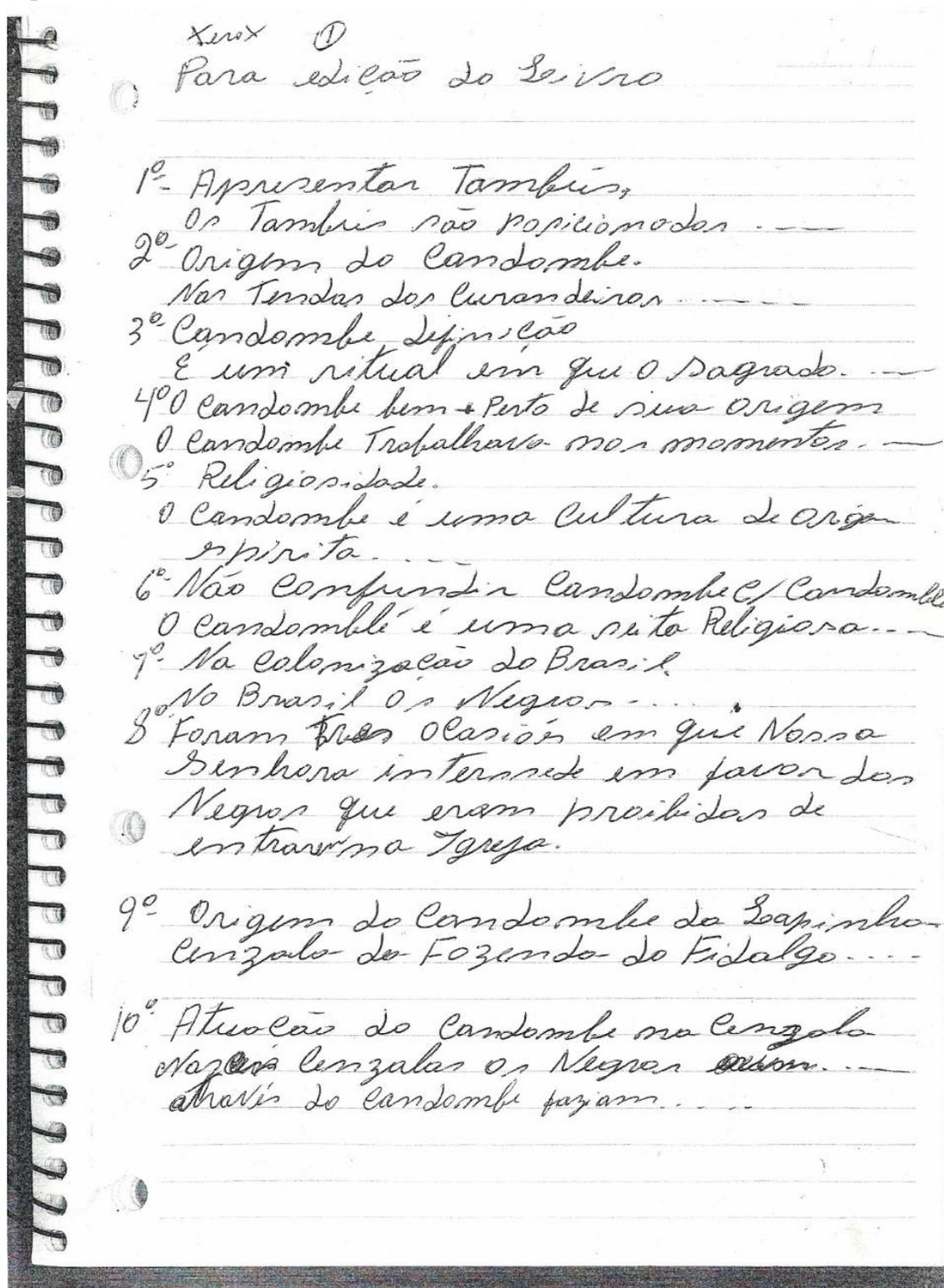
se apresentar num palco, até mesmo no chão, ou seja, num ambiente diferente daquele rotineiro do fazer e transmitir das culturas tradicionais colocam os cantantes dançantes em contato com um universo alheio ao que é de sua prática no dia a dia. Assim, a relação com o palco, microfones e plateia levam alguns mestres a valer-se de um roteiro do que pode ser cantado nesse outro lugar.

Nessa mesma perspectiva, além do que pode ser cantado, a outra explicação, para recorrer às anotações, é a de que a memória é ou está pouca. Para isso, como numa linha tênue diante da situação entre o que pode ser dito, mas não é lembrado, o registro escrito funciona como uma espécie de dispositivo, cujo objetivo é fazer vir à tona o que está guardado na memória.

Nas passagens dos manuscritos em que o Capitão David aborda vários temas concernentes ao Candombe da Lapinha, selecionamos algumas partes que se voltam para a origem da tradição e como esta se estrutura principalmente no que se refere aos instrumentos musicais, além de termos refletido sobre alguns apontamentos oriundos das práticas mágico-religiosas dos cantos de dançar.

Uma vez que o Capitão David nos presenteou com seus manuscritos, em 2011, foi apresentada por mim e pela Professora Sônia Queiroz (responsável, na época, pelo Laboratório de Edição da Faculdade de Letras da UFMG) a possibilidade de edição do que ele já havia feito até aquele momento. Depois de muitos encontros e passados alguns anos, o Capitão sentiu que a organização que estávamos operando sobre os seus manuscritos poderia ser direcionada a partir de uma sequência que ele nomeou de “Para edição do livro” (Figura 117). Assim, diante da grande quantidade de páginas avulsas e assuntos abordados, o Capitão reordenou seus pensamentos, narrações e ensinamentos da seguinte maneira:

Figura 117 – Roteiro dos manuscritos



Legenda: Tópicos escritos pelo Capitão David para orientar a edição dos seus manuscritos.

Fonte: Arquivo pessoal.

O Capitão David Alves, responsável pelo Candombe da Lapinha, narra a história de surgimento dessa tradição – ver a versão abaixo e ouvir outra versão da mesma passagem (Cd-exemplos Vídeo 39):

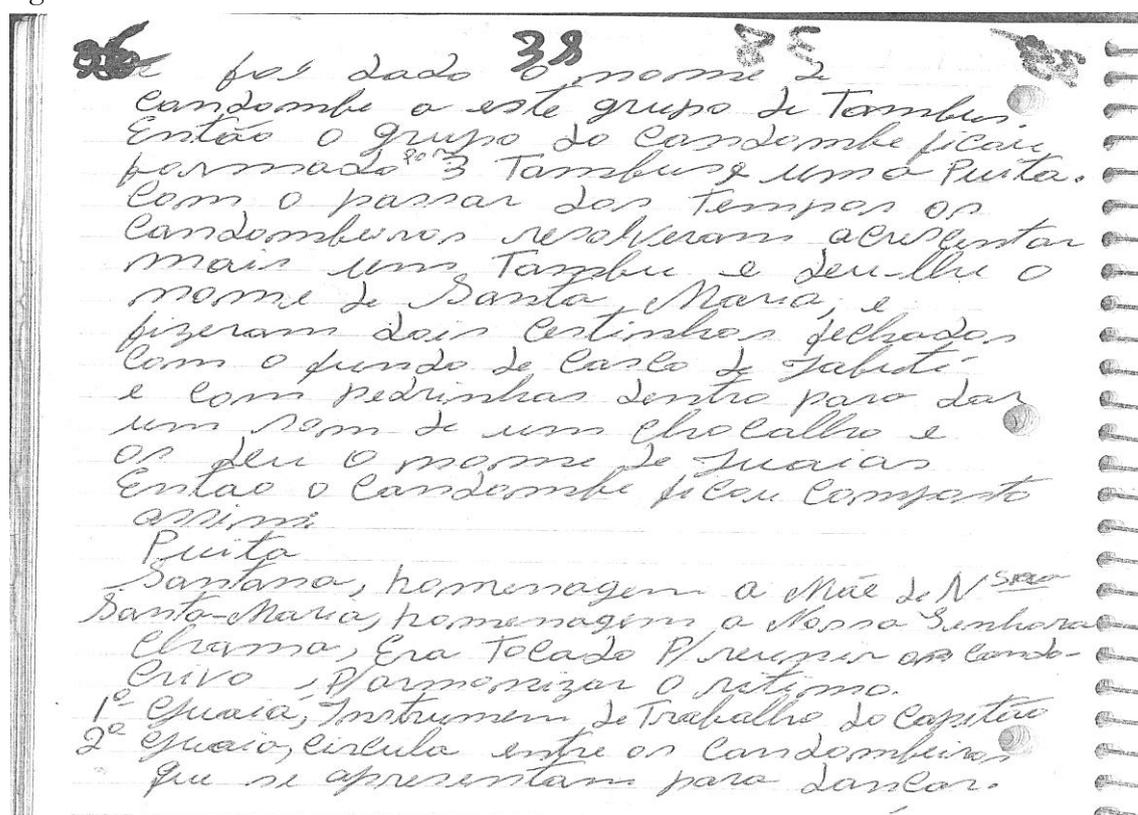
O nome *candombe* é originário da África. Existia nas tendas das tribos africanas um instrumento de nome candombe. Isso foi criado dentro das tribos. O primeiro instrumento de nome candombe, que era usado nos momentos em que os negros, eles evocavam seus ancestrais, suas divindades é sua [...] e seus deuses chamados orixás. Então nos momentos que fazia essas louvações, que essa tenda, ela tinha o curandeiro onde fazia essas evocações para os trabalhos espirituais de cura, de coisa desse tipo de louvação. Então, existia esse instrumento que o nome era candombe. Quando os negros foram tirados da África, levados para países que estavam sendo colonizados por católicos, então eles tinham os seus candombe que nas senzalas eles fizeram esse instrumento, que nas tribos de nome candombe. Então nas senzalas primeiro, primeira coisa que eles fizeram foi esse instrumento que tinha nas suas tribos. E... então, esse candombe fazia com a mesma finalidade nas tribos, era nas senzalas, eles continuavam cultuando seus ancestrais, seus deuses, suas divindades, mas eles eram proibidos de entrar na igreja.²²⁷

Segundo as anotações e reflexões do Capitão David Alves acerca da origem e continuidade do candombe da Lapinha, a partir das informações que ele colheu com Dona Patrocina, candombeira e matriarca da comunidade, o Candombe, *tambu* maior (santana), tem aproximadamente 250 anos, pertencente à senzala da fazenda do Fidalgo, hoje município de Lagoa Santa. Nas escrituras alfabética e filmográfica, as informações transmitidas pelo Capitão não se contrapõem e nem deixam lacunas no que se refere aos três aspectos fundamentais dessa parte da narração: origem do Candombe, evocação do ancestral e instrumentos, como elemento de (re)ligação com a África.

O Capitão explica que o nome usado para designar o grupo ritual vem da identificação antes concedida a um único instrumento nas civilizações africanas, e que, no Brasil, diante da necessidade de retirar a santa das águas, foram construídos mais dois instrumentos. Assim, o instrumento de nome *candombe* passou a se chamar *santana*, formando um conjunto com o *chama*, o *crivo* e a *puíta*. Além dos instrumentos citados, o Capitão diz que os candombeiros sentiram a necessidade de incorporar outro *tambu*, inserindo o de nome *santa maria* e os *guaiús*. No recorte abaixo, retomamos como o Capitão registra a formação do corpo instrumental feito com árvores escavadas, explicando o nome de cada instrumento (Figura 118).

²²⁷ Arquivo pessoal. Informações sobre a tradição do Candombe da Lapinha retiradas de entrevista feita com o Capitão David Alves, durante a pesquisa realizada entre março de 2011 a maio de 2012. [Transcrição nossa].

Figura 118 – Candombe e seus instrumentos



Legenda: Formação do corpo instrumental do Candombe nos escritos do Capitão David.

Fonte: Arquivo pessoal.

A seguir, a transcrição do manuscrito do Capitão David:

Foi dado o nome de Candombe a este grupo de tambus. Então o grupo do Candombe ficou formado por 3 tambus e uma puíta. Com o passar dos tempos os candombeiros resolveram acrescentar mais um tambu e deu-lhe o nome de santa maria, e fizeram dois cestinhos fechados com o fundo de casco de jabuti e com pedrinhas dentro para dar um som de cho-calho e os deu o nome de guaiás. Então o candombe ficou composto assim:

Puíta

Santana, homenagem a Mãe de N. Sr^a

Santa Maria, homenagem a Nossa senhora

Chama era tocado para reunir os candombeiros

Crivo para harmonizar o ritmo.

1º guaiá: instrumento de trabalho do capitão

2º guaiá: circula entre os candombeiros que se apresentam para dançar.

Mesmo considerando a mínima diversidade de fontes de registro das narrações do Capitão (registro escrito e audiovisual), o que vale considerar são as marcas de um estilo pessoal que o narrador estampa nas duas fontes. Nos voleios de sua escrita e nos tracejos performáticos da história dos instrumentos no vídeo, o narrador performático criva fluências dos atos performáticos que apoiam os fundamentos da família de ngomas do Candombe. Ele ponteia uma relação entre os atuais e os antepassados, ao mesmo tempo em que resguarda a continuidade

filosófica entre os envolvidos por meio do discurso, instaurada pela vocalidade daquele que é autorizado pela comunidade para reger e transmitir os saberes e fazeres da cultura do Candombe.

Nesse outro recorte, Seu David utiliza a escrita para fins de registro memorialístico (Figura 119). Ele retrata como a escrita vem sendo utilizada como aporte mantenedor de informações importantes da tradição praticada. Mesmo sendo sempre transmitidos nos rituais concernentes ao Candombe, os ensinamentos sobre as maneiras de exercer a tradição ao serem grafados na forma de texto escrito acabam sendo oralizados, pois neles estão presentes artifícios linguísticos, procedimentos recursivos da poética oral e elementos performativos dos cantos de dançar, que tecem uma coloração vocalizada ao registro escrito no papel. A escrita do Capitão se tece em atos performativos, confluindo, de forma híbrida, saberes que se tornaram seculares pela oralidade ainda vivida. Assim, fulguram-se ritmo e melodia dos cantos e narrações para o que Roland Barthes e Eric Marty afirmam: “a escrita sustenta-se exclusivamente por meio do suporte fundamental da palavra, a oralidade”.²²⁸

²²⁸ BARTHES; MARTY. Oral/escrito, p. 49.

Figura 119 – Candombe da Lapinha

~~33~~ 33
Candombe da Lapinha Antigo?

Sim, através de Bate-Papo com Dona Patrocina, Candombeira Anciã, com aproximadamente 95 anos de idade na ocasião, ela me dizia que esse candombe é muito antigo, Zé Barbosa, referindo-se ao Capitão do Candombe, (in memoriam) recebeu esse candombe de seu pai que se chamava, Arlindo Barbosa. Essa tradição de passar de pai para filho vem desde da senzala. Eu perguntei a ela Dona Patrocina, então esses tambus são muito antigos? Ah meu filho esse grandão aqui tem mais de 200 anos eu era menina quando vim em uma festa na Lapinha, ele já era desse mesmo jeito, (aparência de Antigo).

Obs: Quando ela disse esse grandão ela se referia ao (Santana).

Legenda: Página dos manuscritos do Capitão David sobre a tradição do Candombe, Lapinha/MG.
Fonte: Acervo pessoal.

A seguir, a transcrição do manuscrito do Capitão David:

Candombe da Lapinha Antigo?

Sim, através de bate-papo com Dona Patrocina, candombeira anciã, com aproximadamente 95 anos de idade na ocasião, ela me dizia que esse candombe é muito antigo. Zé Barbosa, referindo-se ao capitão do candombe (*in memoriam*), recebeu esse candombe de seu pai, que se chamava Arlindo Barbosa. Essa tradição de passar de pai para filho vem desde a senzala. Eu perguntei a ela, Dona Patrocina: então, esses tambus são muito antigos? Ah, meu filho, esse grandão aqui tem mais de 200 anos. Eu era menina quando vim em uma festa na Lapinha, ele já era desse mesmo jeito (aparência de antigo).

Obs.: Quando ela disse esse grandão, ela se referia ao santana.

O Capitão David fez uma pesquisa com Dona Patrocina, candombeira de 95 anos, para obter informações raras sobre a origem da tradição e tempo de existência dos instrumentos sagrados.

A partir da busca registrada por informações colhidas da memória de Dona Patrocina, uma das praticantes mais velhas do Candombe, o Capitão David atualiza a memória coletiva do grupo por meio da experiência vivenciada pela informante e, agora, restituída com o que ele reproduz, narrando enquanto membro e mantenedor dessa expressão. A recorrência à memória ancestral flui em formas anelares, no ato de sua reconstituição, entre temporalidades distantes, que convergem em formas distintas, porém contínuas no ritmo da prática ritualística do Candombe. Sob essa perspectiva Ecléa Bosi explicita que:

[...] a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das apresentações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora.²²⁹

A função de narrador e memorialista é uma constante indissociável na representação que o Capitão David concede a si mesmo. Isso se presentifica na sua disposição em anotar informações precisas por meio da coleta feita com Dona Patrocina e outros mais velhos da tradição do Reinado, e também pela responsabilidade que ele tem enquanto Capitão de Candombe em repassar os conhecimentos aos mais novos. Portanto, a memória individual de Dona Patrocina se desvela como sendo de grande importância para instituir na comunidade o percurso histórico do Candombe e dos instrumentos seculares, assim como para compartilhar com os membros o que ela sabe, contribuindo para configurar a memória coletiva daquela comunidade.

Nesse sentido, pensamos numa função em que a performance, pensando na interlocução e manuscritos memorialísticos realizados pelo Capitão David com Dona Patrocina, é o ato que evidencia e desvela o que outras formas de registro oficial não conseguiram e/ou recusaram dar voz. A interação dialógica, que faz revelar momentos variantes e nunca repetidos, propicia a elocução gestualizada de fatos, sabedorias, valores e crenças, tecidos poeticamente na vocalidade de Dona Patrocina e nas narrações e cantos do Capitão.

Portanto, a ação exercida pelo Capitão transcorre rumos de um movimento espiralar entre o individual e o coletivo na sua comunidade. Assim,

²²⁹ BOSI. Memória-sonho e memória-trabalho, p. 9.

A memória realiza uma “revivência” dos fatos que são reatualizados pelos rituais, renovando-se e repetindo-se nas suas diferenças expressas em tempos e lugares. Nesse sentido, a memória vai além e transcende a mera repetição. A memória não separa o presente do passado, uma vez que o primeiro contém o segundo, que vai atualizando fatos da história e da vida. Dizendo de outro modo, a memória assume a condição de representações coletivas, trazendo no seu contexto a história de um povo.²³⁰

A ação do Capitão David em ouvir e registrar como se procedeu a origem dos Reinados negros e do Candombe naquela região, bem como aspectos singulares dos instrumentos, conduz a uma explanação do que seja resumidamente o narrador tradicional. Uma vez que é perceptível tanto em Dona Patrocina como no Capitão David especificidades que Walter Benjamim aponta como sendo características desse tipo de narrador, poderíamos sinalizar, baseado nesse autor, que o capitão entende e escreve da seguinte maneira:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas por inúmeros narradores anônimos.²³¹

Nos atos performáticos, o capitão não desvincula o que ouviu de Dona Patrocina com a sua própria experiência e a de seus ouvintes. Ou seja, o “narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”.²³² As condutas que caracterizam esse narrador primário são visualizadas na passagem acima e destacadas quando o Capitão David recorre a uma pessoa mais velha, com ênfase na sua maneira de registro acerca do que ouviu. O Capitão grafa a narração com frases longas, interjeições e diálogos assimilados por um narrador constituído pela cadeia de transmissão notadamente oral. A matéria prima do Capitão denota que sua apropriação da memória se configura em narrações que parecem não findar jamais. Dessa forma, o Capitão intercala nos seus escritos aspectos estilísticos da oralidade que se anelam com normas da escrita sem que ocorra uma distensão hierárquica entre a oralidade e a escrita.

“Oh, minha mãe/ Não fique nas águas”

Na reunião de algumas versões sobre a origem da tradição, que apresentam subsídios constituidores de um sistema afro-religioso em Minas Gerais, pois vai além de uma abordagem sobre o termo *Candombe* e a expressão cultural que se consolidou nos lados de cá das Américas, o

²³⁰ MACHADO. Tradição oral e vida africana e afro-brasileira, p. 81.

²³¹ BENJAMIM. O narrador, p. 198.

²³² BENJAMIM. O narrador, p. 201.

motivo fundacional para a tradição dos ternos de cantos de dançar, em específico do ritual do Candombe, é a retirada da santa das águas.

A condição para leitura das narrações abaixo se fundamenta em duas concepções de “mito”. A primeira possui um caráter mais universal e a segunda converge para o contexto em que as narrações de fundação do Candombe, e por vezes de outros grupos do Reinado, são proferidas. Neste último caso, os autores são contundentes ao apontar a relação entre os elementos míticos e históricos que essas narrações desvelam nas comunidades de Reinado em Minas Gerais. Na definição de Mircea Eliade, os mitos são imbuídos de simbolismo e detidos de ensinamentos, inclusive históricos, que são apreendidos como um fenômeno organizador da vida em grupo.

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Entre outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”.²³³

Já na reflexão feita por Pereira e Gomes sobre a relação entre os componentes históricos e míticos que as narrações detêm:

Esse processo de mitificação da história e de historicização do mito se realiza a partir de um contato estabelecido entre o narrador e o seu grupo. Através do discurso, o narrador costura os vínculos entre as gerações, divulga valores éticos e morais, oferece modelos de comportamento e aponta caminhos de mudança da realidade; por seu turno, o grupo, legitima o narrador por considerá-lo como o portador de conhecimentos que fundamentam a vida da comunidade. Atento a isso, o narrador se preocupa com o sentido da verdade, pois a sua sobrevivência e a do grupo dependem da eficácia dos valores que a narrativa propõe para legislar as maneiras como ambos interpretam o imaginário e a realidade social.²³⁴

Abaixo temos a primeira versão da narração mitopoética registrada pelo capitão David (Figura 120, 121 e 122):

²³³ ELIADE. *Mito e realidade*, p. 11.

²³⁴ PEREIRA; GOMES. *Ouro preto da palavra*, p. 17.

Figura 120 – Narração fundacional (Parte 1)

30 90 88
É comum durante apresentações
chegar algum com algum problema
e pedir ajuda ao Capitão do
Condomínio, ~~então~~ ~~está~~ ~~para~~
que se sintomize com o vivo. 2.
e explica como proceder.

N.ª Senhora intercede em favor dos
Negros para que eles pudessem entrar
no Tiquia.

Os Negros eram obrigados a praticar
a religião Católica (Rezar e cultuar
os Santos do Catolicismo), mas só
nas Censuras, eles eram proibidos
de entrar no Tiquia, N.ª Senhora
intercede em favor dos Negros,
Aparecendo nas águas na Praia
do Mar, com o propósito que só ~~podia~~
~~ver~~ ~~o~~ ~~Tiquia~~ ~~esse~~
saíria das águas e iria para o Tiquia
quando viesse o grupo mais
humilde pertencendo aos Condôminos,
assim ~~ela~~ ~~apareceu~~, A solidade o Padre
e Senhora de Escravos Tomando Conlu-
limento do fato trataram logo de
provisionar para trazer a Plazza.
Organizaram e foram ao local, foi de
Comodidade pelo padre para acompanhá-lo
na obra feita imóvel, Então o Padre
celebra uma missa, mas não
adverteu ele permanecer quieto

Fonte: Acervo pessoal.

Figura 121 – Narração fundacional (Parte 2)

31
Então resolveram tentar outro
modo. Fizem a Tentativa Com
Banda, guardas de Congo e Todas as
grupos e guardas, a guarda de
Mocambique foi a ultima a
fazer sua Tentativa, tudo sem
sucesso. Esgotado Todas as tentativas
foi chamado o Condombé, Os
Condombéiros inspirados por
N^o Senhora, fizeram mais 3 instru-
mentos. e foram ao local. Chegando
lá pediram permissão ao Rei de Congo
este permitiu. Os Condombéiros
se apertaram. Fizaram.
O responsável pelo grupo (Capitão)
disse as primeiras palavras
para N^o Senhora. Hó Minha
Mãe vamos para a Igreja aqui
a Senhora não pode ficar
a " " " Mãe
Neste momento. N^o Senhora
que responde, Como que sou sua
mãe, Voli me combé, eu não
tenho nome, nem sou batizada.
Ela ficou um pouco, para que
com este nome ela fosse a Mãe
Protetora das Negras e Todas as
Dimples e humildes.
O Capitão responde eu não tenho
essa autoridade e nem poder para
batizar a Senhora, mas se me
permitir eu posso dá-la um nome

Fonte: Acervo pessoal.

Figura 122 – Narração fundacional (Parte 3)

32
Ela disse pode me batizar eu
lhe dou esse peço. O Capitão do
Candombe a batizou de Nossa Senhora
do Rusaro. Ela veio caminhando sobre
as águas chegando até a água
Toçou com a mão em cada Tombu
Abençoando-os e transformando-os
em Sagrados. Então foi permitida
a prolixação. O Candombe recebeu
e pediu para a guarda que estava
mais perto, que puchasse Corroo
no caso era o Moçambique.
O Tromo Corroado de todas as guardas
se posicionou atrás de Nossa Senhora
do Rusaro protegendo-a o Candombe
se posicionou atrás do Tromo
Corroado protegendo-o e multidão
atrás do Candombe. Chegando na
Igreja o Tromo Corroado
Beatou Nossa Senhora do Rusaro até
ao altar, a partir daí os Negros
tiveram permissão para entrar
na Igreja.

Fonte: Acervo pessoal.

A seguir, a transcrição do manuscrito do Capitão David:

Os negros eram obrigados a praticar a religião católica (rezarem e cultuarem os santos do catolicismo), mas só nas senzalas eles eram proibidos de entrar na igreja. Ns^a Senhora intercede em favor dos Negros, aparecendo nas águas, na praia do mar, com o propósito de que só sairia das águas e iria para a igreja quando viesse o grupo mais humilde. Estes seriam os candombeiros. Assim ela procedeu. A sociedade, o padre e senhores de escravos tomando conhecimento do fato trataram logo de providenciar para busca-la para a igreja. Organizaram e foram ao local. Ela foi convidada pelo padre para acompanhá-lo, mas ela ficou imóvel. Então o padre celebrou uma missa, mas não adiantou, ela permaneceu quieta. Então resolveram tentar outra maneira. Fizeram a tentativa com banda, guardas de Congo e todos os grupos e guardas. A guarda de Moçambique foi a última a fazer sua tentativa, tudo sem sucesso. Esgotadas todas as tentativas, foi chamado o Candombe. Os candombeiros inspirados por Ns^a Senhora fizeram mais três instrumentos e foram ao local. Chegando lá, pediram permissão ao Rei de Congo e este permitiu. Os candombeiros se ajoelharam e rezaram. O responsável pelo grupo (capitão) disse as primeiras palavras para Ns^a Senhora: Oh, minha mãe, vamos para a igreja, aqui a senhora não pode ficar, a senhora não pode molhar. Naquele momento, Ns^a responde: como que sou sua mãe, você me conhece, eu não tenho nome, nem sou batizada. Ela queria um nome

para que com este nome ela fosse a mãe e protetora dos negros e todos os simples e humildes.

O capitão responde: eu não tenho essa capacidade e nem poder para batizar a senhora, mas se me permitir eu posso dá-la um nome. Ela disse pode me batizar eu lhe dou esse poder. O capitão do Candombe a batizou de Nossa Senhora do Rosário. Ela veio caminhando sobre as águas e, chegando até eles, tocou com a mão em cada tambu Abençoando-os e transformando-os em sagrados. Então foi formada a procissão. O Candombe recuou e pediu para a guarda que estava mais perto que puxasse a coroa, no caso era o Moçambique. O trono coroado de todas as guardas se posicionou atrás de Nossa Senhora do Rosário protegendo-a. O Candombe se posicionou atrás do trono coroado protegendo-o, e a multidão atrás do Candombe. Chegando à igreja, o Candombe e o trono coroado levaram Nossa Senhora do Rosário até ao altar. A partir daí, os negros tiveram permissão para entrar na igreja.

As repetições de frases e expressões emolduram uma narração que se reproduz com a energia do verbo na sua instância oral – quer seja falado ou cantado. Os subsídios de ligação como, por exemplo, *e* e *mas* são propagados no texto como colunas que sustentam a continuidade do que é específico da cultura oral. O efeito provocado no leitor/ouvinte é de que a história não vai se acabar. A ritmicidade que se transpõe pelo grafite do narrador performático revela que a escrita consegue abarcar, e o narrador impetrar na inscrição do texto escrito, os traços da narração oral. A tática dessa observação, que mantém ritmo e melodia contínuos e sonorizados pelo transcorrer do que é performado, pode ser encontrada na seguinte passagem: “Oh, minha Mãe, vamos para a igreja, aqui a senhora não pode ficar, a senhora não pode molhar”.

Neste outro enredo, a Capitã Pedrina de Lourdes, além de narrar, também tece alguns comentários sobre como entende a relação entre os seus antepassados e os brancos envolvidos na tessitura de aparição da santa (Figura 123):

Figura 123 – Capitã Pedrina dos Santos



Legenda: Pedrina de Lourdes, Capitã do Moçambique de Oliveira, em Belo Horizonte, 6 abr. 2017.

Fonte: Arquivo pessoal.

A Festa do Rosário é assim chamada por conta da aparição de Nossa Senhora do Rosário para os negros ainda no tempo da escravidão, é uma história e eu gosto de frisar que para mim é uma história com “H” (maiúsculo), que eu ouvi desde criança contada pelo meu pai e depois ouvi outros capitães de outras cidades e todos contavam a mesma coisa de forma um pouco diferenciada do lugar que ela teria aparecido. Uns falavam no mar, outros na gruta, mas a essência era a mesma porque apareceu uma santa dos brancos e foi levado ao conhecimento, aos senhores, a sua aparição.

Num primeiro momento eles não acreditaram, depois certificando que ela existia organizou-se junto com a igreja, bandas de músicas e procissões para buscá-la e levá-la para a igreja. Eles contavam que foram feitas três tentativas, que não tiveram sucesso porque no outro dia ela tinha voltado para o mar. Até que um grupo de negros, um terno, porque era assim que falava na época da escravidão – alguns afirmam que eram sete homens e uma mulher – pediram ao senhor para ir buscar essa santa e ele primeiramente os ameaçou com chicote e tronco, mas depois os negros disseram que era só uma tentativa de ir buscá-la com seu jeito simples de ser, descalços e batendo o tambor e que se não tivessem sucesso poderiam ser chicoteados.

Com o consentimento de seu senhor eles foram tocando o tambor e dizem que ela agradou e foi tirada devagar, por esse terno de negros tocando candombe, porque ela veio trazida sentada em um tambor que muitos chamam de Santana e assim ela veio e ficou e nunca mais voltou para a igreja. Em essência eu sempre entendi que no meio da opressão, no meio da escravidão dos africanos sendo chicoteados, as vezes até mortos para aceitar o cristianismo, para aceitar o catolicismo, de repente essa história nos faz ver que a santa dos brancos

estava a dizer para os negros que ela os aceitava assim como eles eram, com sua manifestação. Então a festa é de Nossa Senhora do Rosário por ela ser considerada a redentora porque foi através dela, de suas bênçãos que culminou no término da escravatura.²³⁵

Desta vez temos uma versão do século XVIII que a pesquisadora Célia Maria Borges encontrou no *Minas Gerais*, órgão oficial do Estado, na edição nº 23 de 27 de abril de 1979 cujo documento é intitulado “Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário na Freguesia da Conceição da Vila do Príncipe do Serro do Freio no ano de 1728”. Nesta narração é o grupo de Catopê o responsável por retirar a santa das águas.

Diz uma lenda histórica, que certa época, Nossa Senhora do Rosário apareceu sobre as águas do mar. Imediatamente, os Caboclos, já devotos da Santa Virgem através de catequese dos jesuítas, rezaram, cantaram, tocaram seus instrumentos, para que a Santa Virgem viesse até eles. Mas ela não veio. Em seguida, os Marujos, também devotos, foram até a praia, e empreenderam sua tentativa de trazer a Virgem do Rosário até eles. Após rezarem, dançarem, cantarem, tocarem seus instrumentos, não conseguiram trazê-la. Por último, vieram os Negros ou Catopês, até a praia, e após louvarem a Virgem do Rosário, ela veio até eles. Por isso é que se diz que a Virgem Nossa Senhora do Rosário é a protetora dos negros. Em razão disto, é que, todos os anos, antes da Procissão, e no curso dela os dançantes são obrigados a representar tal lenda. Assim, antes da procissão, os Caboclos deverão entrar na Igreja do Rosário, tocando seus instrumentos, louvando a Virgem, e tentar tirá-la. Após, os Marujos, tentarão. Em seguida, os Catopês conseguirão tirá-la para a procissão.²³⁶

Considerando a narração estruturante de fundação dos Reinados negros, e conseqüentemente do Candombe, do Catopê, assim como de outros grupos que compõem esses Reinados, percebemos que os significados preservados são mantidos por regras e costumes concernentes a cada grupo (Cd exemplos Vídeo 40). O tema e linguagens simbólicas recorrentes na narração e nos cantos se refazem na tradição entre as gerações, no espaço demarcado pelos rituais do Reinado, no trabalho e no cotidiano das pessoas. A esse processo é adicionado novos sentidos da dinâmica espacial e temporal do contexto sócio-histórico e cultural, que passam a ser motivos poéticos para os grupos. A relação que sobrevive nas culturas de comunidades tradicionais afrobrasileiras entre os antigos e os atuais é mantida pelos valores simbólicos e signos estético-filosóficos performados nas narrações e nos versos.

Na tradição, a performance assume, por meio do resgate do mito fundador, a função de provocar nas práticas e movimentos ressignificações advindas da posse da memória restaurada do coletivo para o pessoal, e depois é repassada para o grupo novamente. Na vocalidade do Capitão do Candombe, a audiência – nesta pode estar presente o ouvinte em processo de iniciação na

²³⁵ Falando nisso... Entrevista com a capitã de massambique Pedrina Santos. Disponível em: <<http://zip.net/bysLCt>>.

²³⁶ BORGES. *Escravos e libertos nas Irmandades do Rosário*, p. 191.

tradição – passa a integrar aquela memória enunciada e vivida pelos performers (capitão, mestre e grupo constituinte, assim como o leitor).

A escrita do Capitão David – considerando aqui os meneios de transcrição poética, que realizado no ato da escrita da narração, e também dos cantos – converge em atribuições recursivamente de ordem oral e coletiva. No caso do mito contado por Seu David, são evidentes as composições de orações e períodos alongados pela tessitura de uma tradição que é oral. A textualidade e os traços que sob ela incidem transparecem a vocalidade e os trejeitos de um narrador/performer. A esse respeito Walter Benjamim assegura:

[...] a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito.²³⁷

O candombeiro David continua destrinchando as memórias de um grupo que se mantém vivo. Na ramificação das frases e passagens, o corpo do narrador marca o ritmo suscitado pela sonoridade da voz, acompanhada das ancestrais grafias oriundas da dança e força dos mais velhos. As narrações transmitidas oralmente, e, no caso do capitão, também de forma escrita, reagrupam conhecimentos tecidos pelos arranjos semântico e semiótico modulados pelos Reinados e comunidades negras.

Durante as diversas vezes em que presenciamos a enunciação oral, bem como nos manuscritos do Capitão, nas versões da Capitã Pedrina e naquela apresentada nas pesquisas de Borges, três elementos insistem em se manter na composição dos enunciados: a condição escravagista sobre o negro, a mudança de situação a partir da retirada da santa das águas e a instauração de outro poder e sistema de relações entre os negros e seus opressores.²³⁸ Essas características apontam uma forma que existe de estruturação da narração, tanto na oralidade como na escrita, que o narrador consegue mantê-la no ato da transmissão. Indiferente ao meio que se usa para transmitir os ensinamentos, ícones e símbolos transmitidos por Dona Patrocina e outros capitães/narradores, o Capitão e a Capitã Pedrina projetam em suas performances a reatualização dos saberes míticos e sagrados que imprimem a filosofia vivenciada pelos reinadeiros e subvertem as relações de oposição sob o arcabouço da narração.

No Candombe, o aparecimento e desaparecimento da santa é um dos elementos estruturantes, pois comprova a fundação das tradições afro-negras que cerceiam as comunidades e seus Reinados no estado mineiro, bem como se procedem as variantes noutras partes do País. A santa retirada ao som dos tambores, que sobre um deles se posiciona, representa como os

²³⁷ BENJAMIM. O narrador, p. 221.

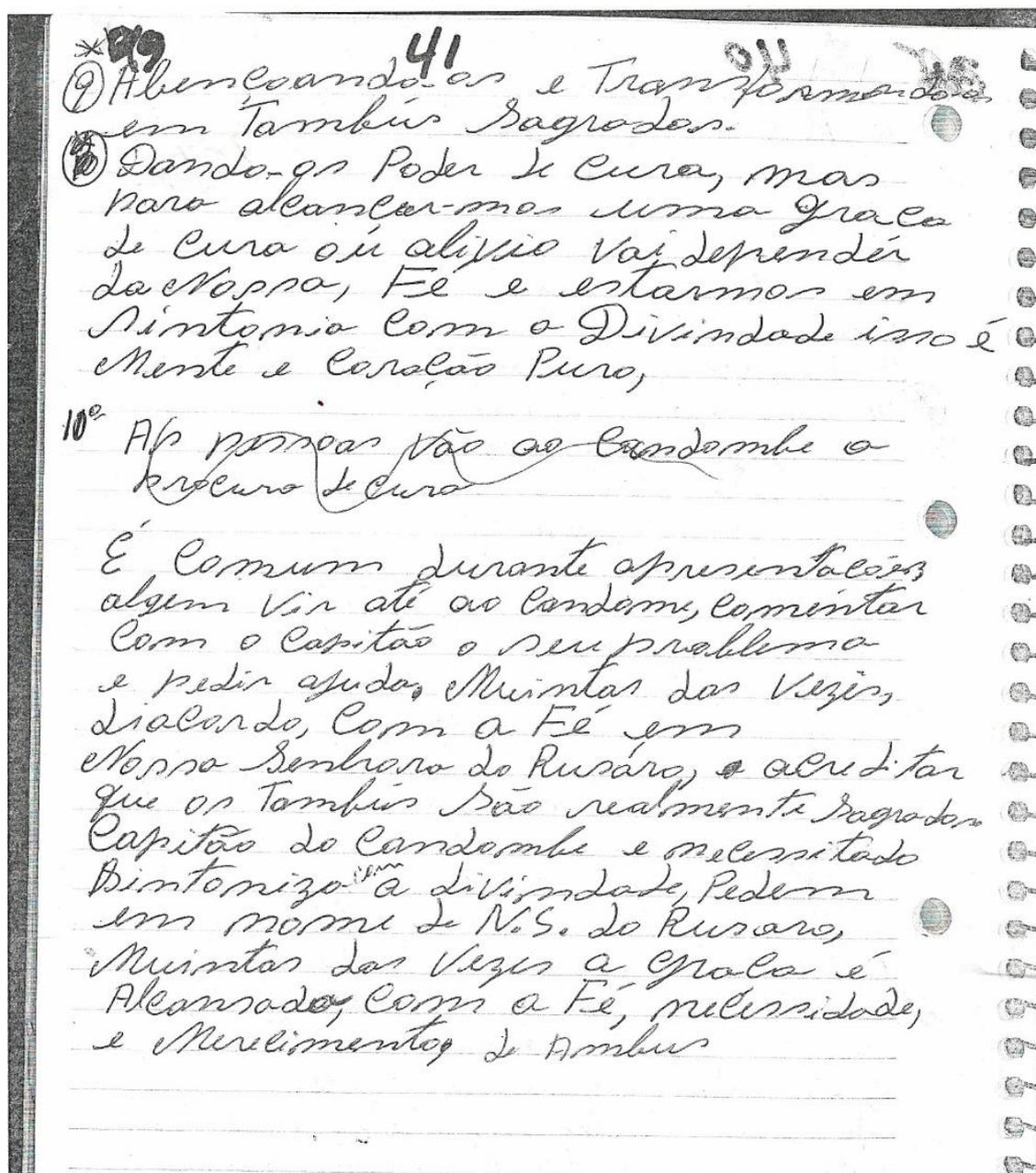
²³⁸ Cf. MARTINS. *Afrografias da memória*, p. 11.

valores cognitivos de culto aos antepassados se reconfiguraram na imagem de uma entidade católica, que, a princípio, não tinha nome, como certifica a versão do capitão que permanecem até hoje.

À luz do fator sonoro que impulsiona a saída da santa das águas, encontramos nessas narrações como surge a energia estabelecida por Nossa Senhora do Rosário e cultivada, no corpo dos instrumentos, pelos seus membros conforme, por exemplo, na seguinte passagem narrada pelo Capitão David: “Ela veio caminhando sobre as águas chegando até eles. Tocou com a mão em cada ‘tambu’ abençoando-os e transformando-os em sagrados”. Essa cena nos permite pensar a narração de fundação como uma *penca* de palavras que continua a ser o meio escolhido para perpetuação dos conhecimentos e da tradição além-mar. Isso deve ser evidenciado porque o trajeto da palavra está situado entre dois continentes, talhado pelas águas do mar, e emerge das suas profundezas pela força ancestral e rítmica dos tambores sagrados. O híbrido se manifesta a partir desse momento, não como improvisação de uma filosofia cristã sobre outras de matizes bantos, mas como um diálogo que se tece pelos interstícios de cosmovisão do mundo.

Noutro fragmento, que também relata sobre a incidência sobrenatural da santa, o Capitão David ratifica o poder de cura proveniente da força mantida nos instrumentos, consagrado pelo gesto tocado de Nossa Senhora do Rosário (Figura 124):

Figura 124 – O Candombe e seu poder de cura



Fonte: Acervo pessoal.

A seguir, a transcrição do manuscrito acima:

Dando-os poder de cura, mas para alcançarmos a cura ou alívio vai depender da nossa fé e de estarmos em sintonia com a divindade, isto é, mente e coração puro. É comum durante apresentações alguém vir até o Candombe comentar com o Capitão o seu problema e pedir ajuda. Muitas das vezes, de acordo com a fé em Nossa Senhora do Rosário, acreditar que os tambus são realmente sagrados. Capitão do Candombe e necessitado sintonizam com a divindade, pedem em nome de Nossa Senhora do Rosário. Muitas das vezes a graça é alcançada, com a fé, necessidade, e merecimento de ambos.

Além disso, o reinadeiro Geraldo Arthur Camilo, da Comunidade dos Arturos, narra um acontecimento que também revela o poder mantido nos ngomas do Candombe:

Uma vez Zé Aristide tava aqui em Contagem e o povo buliu nos tambô dele, lá em Esmeralda, atrás da Serra Negra. Daqui ele sentiu e, com a força do pensamento, furô os pneu dos abusado. Buliu sem orde dele. Enquanto ele num chegasse, num tinha que batê.

Os tambô do Candombe era usado como tambô africano: eles mandava recado daqui pra lá, pra África. Os véio mesmo viaja neles

Eles falava assim:

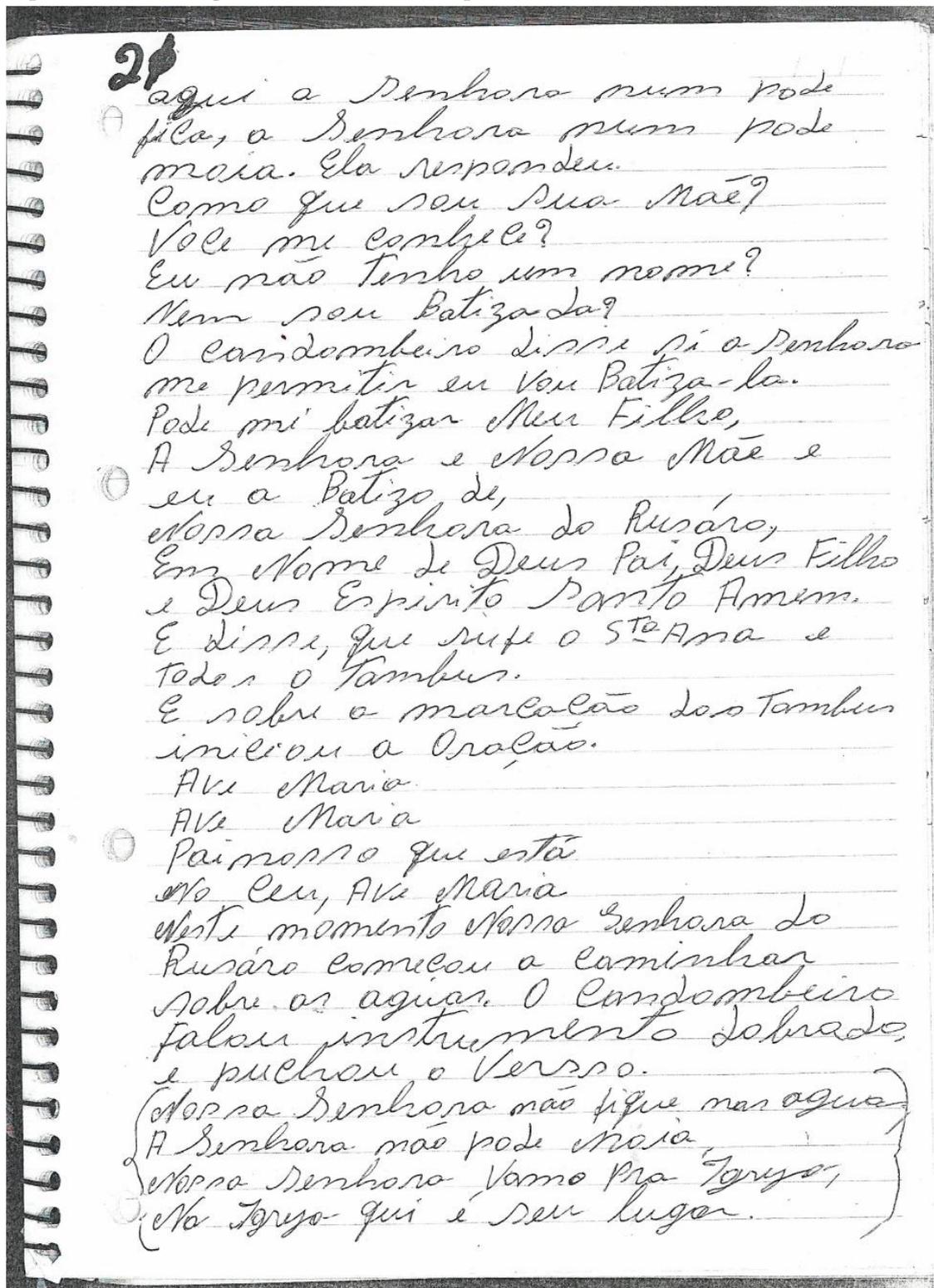
- Calunga, me leva pra minha terra!

E os tambô levava eles.²³⁹

Na tradição banto-católica do Candombe e dos grupos que fazem parte dos reinados, Nossa Senhora do Rosário é um antepassado travestido de santa, que passa a ser louvado. Por meio dos sons dos tambores, os cantos de dançar sacralizam uma aliança entre os ancestrais, os atuais e os que virão, sendo os ancestrais realocados em diferentes locais. Os cantos a seguir, interpolados por enunciações com frases curtas, foram proferidos, de acordo com as performances que os reatualiza, no momento da tentativa dos candombeiros em retirar a santa das águas, também registrados no caderno de anotações do candombeiro (Figura 125 e Cd-exemplos Vídeo 41 e 42).

²³⁹ PEREIRA; GOMES. *Ouro preto da palavra*, p. 48.

Figura 125 – Canto para retirar a santa das águas.



Fonte: Arquivo pessoal.

A transcrição seguinte reestruturou os cantos em versos respeitando o desenvolvimento da narração:

E sobre a marcação dos tambus iniciou a oração.
Ave Maria ia
Ave Maria ia
Pai nosso
Que estais no céu
Ave Maria ia
Neste momento Nossa Senhora do Rosário começou a caminhar sobre as
águas. O candombeiro falou:
- Instrumento dobrado.
E puxou o verso:
Nossa Senhora
Não fique nas águas
A senhora não pode moía
Nossa Senhora vamos pra igreja
Na igreja que é seu lugar

A primeira parte deste ritual – “Ave Maria ia/ Ave Maria ia/ Pai Nosso/ Que estais no céu/ Ave Maria ia” – é proferida sem a incisão das frases curtas nas missas da narração, nos cortejos e festividades que envolvem o ciclo de Festejos do Rosário. Esse canto é emitido geralmente três vezes, com a alternância entre solo e coro, sem variações dos versos, porém quando o solo está cantando, o coro responde ao final de cada verso com as extensões sonoras *Éêê* e *Óóó*, ocorrendo o mesmo quando parte do coro repete todo o canto em diálogo com o solo.

A partir desses dois exemplos, entendemos que os cantos nos manuscritos têm a função de apresentar uma dentre as várias possibilidades de emissão poética que a performance oral pode desvelar. Por mais que seja um canto conhecido, pertencente ao repertório tradicional de um grupo, a performance é o lugar de execução em que as possibilidades de variação são infinitas, a depender da circunstância em que se deve por sentido. Os cantos de dançar reunidos nos manuscritos do Capitão passam a ser perenes para a memória do Reinado e para sua comunidade. Contudo, os cantos são suscetíveis a variações se novamente for redigido noutro tempo, assim como num ritual em que algum candombeiro queira cantá-lo. A performance divaga no limiar entre o efêmero e o que fica, ela restitui na corporeidade dos cantantes dançantes o vivido por outros e, conseqüentemente, encorpam a memória.

Alguns aspectos são exibidos pela produção linguística e não linguística dos códigos culturais que constituem a poética dos cantos e das narrações na estética tradicional das performances do grupo. A verificação dos recursos linguísticos, a partir dos cantos de retirada da santa das águas, é efetuada na composição de uma poética que intercala canto e prosa, tecidos por metáforas, repetições, rima e ritmo que anunciam um fato. Na imagem da entidade batizada com o nome de uma santa católica, reverenciada pelas inúmeras faces de Maria, inferimos que também estaria sendo invocado Calunga, divindade banto, identificada com o mar, resgatando nesse rito

em metamorfose ancestral “a vitalidade do princípio feminino junto ao culto dos antepassados”.²⁴⁰

Na categoria não linguística, as incursões se efetivam principalmente pela dança, gestos e mística, que envolvem a pessoa autorizada em proferir o canto durante sua performance no rituais. Em vários momentos ritualísticos do Candombe, em cortejos, missas e agradecimentos vimos o Capitão se ajoelhando conforme o sentido do canto na performance. O rito de ajoelhar inscreve na dança do capitão um desempenho outrora executado, grafando, por meio do seu corpo, memórias performatizadas por “pedaços de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente das demais”.²⁴¹ Por fim, há ainda a propriedade musical que embala o canto e o corpo no ritmo dobrado. É a musicalidade que possibilita ao corpo, por meio da dança, expandir, como os versos entoados, sua maneira poética de marcar em pisadas assimétricas o que se escuta e que o Capitão lembra-se de inscrever nos seus manuscritos.

No Candombe, a performance assume, por meio do resgate do mito fundador, a função de provocar, nas práticas e movimentos da tradição cantada e dançada, ressignificações advindas da posse da memória restaurada do coletivo para o pessoal, que depois é repassada para o grupo novamente. É a partir dessa dinâmica que os cantantes dançantes tradicionais se (re)ligam aos ancestrais do além-mar que aqui aportaram. Na vocalidade do capitão do Candombe se reinscreve aquela memória enunciada e vivida pelo performer/capitão com Dona Patrocina. Portanto, por meio da escritura como artefato disseminador dessa memória coletiva, é possível um acesso ao conhecimento ritualmente transmitido àqueles que se encontram em processo de iniciação. A grafia do capitão – ao presentificar o mito fundador do Candombe nas suas memórias – desvela que a narração mitopoética assume funções específicas como explicação descritiva, reprodução do acontecido e atualização da tradição.

Os cantos acima oferecem a possibilidade de entender a relação de ambiguidade que desponta na rasura dos mantos católicos, por meio dos elementos constituidores da filosofia banto, desvelados nas entrelinhas do canto. Na confluência dos atos de reminiscências ancestrais, o ritual é enunciado por performances que restauram africanidades em cada canto, inscrevendo os conhecimentos esboçados nos corpos dançantes. Dessa forma, os registros do Capitão David versam o aparecimento de uma entidade que declara “Eu não tenho nome, nem sou batizada” e complementa ao explicar “Ela queria um nome, para que com este nome ela fosse a Mãe e protetora dos negros e todos os simples e humildes”. Os atos de reminiscências ancestrais se

²⁴⁰ PEREIRA. *Os tambores estão frios*, p. 87.

²⁴¹ SCHECHNER. *O que é performance?*, p. 28.

projetam pelo batismo de uma entidade, que, inicialmente, não é apresentada como uma santa, mas passa a ser a partir do batismo realizado por um grupo de africanos escravizados.

Sob esse viés dialógico entre os modos de ser e lidar com a vida, principalmente considerando o universo religioso a partir do contato entre os europeus com os africanos, recorremos a Marina de Mello e Souza que pode fundamentar o que estamos afirmando. Primeiro, a autora mostra o que aconteceu no encontro entre esses dois universos, e, em seguida, ela descreve sobre o significado da cruz – signo tão propagado, principalmente na colonização dos povos africanos, como sendo de origem cristã. Vejamos:

Junto com os ensinamentos cristãos, os religiosos [africanos] trouxeram os objetos necessários à realização do culto, entre os quais, imagens de santos e crucifixos, que logo foram adotados pelos nativos como nova modalidade de objetos mágico-religiosos. Inseridos em sistemas culturais diversos, bacongo e portugueses criaram um campo de compreensão mútua, a partir do qual certas noções eram lidas de formas diferentes, cada um entendendo os fatos a partir de seu próprio universo cognitivo.

Um exemplo dessa dupla leitura pode ser visto na forma como a cruz era entendida pelas duas culturas. Estudos recentes têm demonstrado como os bacongo explicam os fenômenos naturais e sobrenaturais, e que, ao contrário do que achavam até então os estudiosos daquelas etnias, geralmente missionários ou etnólogos ligados à administração colonial belga, a cruz não foi introduzida junto com o cristianismo, sendo, desde antes da chegada dos europeus, importante signo de entendimento e relacionamento com o mundo circundante, visível e invisível. O desenho da cruz indica o ciclo básico da vida, pensando a partir dos quatro pontos percorridos pelo sol, no seu movimento circular e contínuo: o nascimento, quando desponta no horizonte; a maturidade, quando alcança o mais alto ponto no céu; a morte, quando se põe, do outro lado do horizonte; e a existência no mundo dos mortos, quanto está no polo oposto, iluminando o mundo invisível, do qual segue seu trajeto circular para começar novo ciclo.²⁴²

Portanto, diante desse evento instalado no plano metafísico e cíclico, apontamos como é recorrente, em muitas civilizações negro-africanas que aportaram nas Américas, a existência de um processo de configuração da relação com o ancestral. Isso ocorre uma vez que restituída, “a cultura bantu põe em estreita relação os antepassados e seus descendentes, convencidos estes de que não continuariam a existir no ‘presente’ e não poderiam perpetuar sua linhagem sem a proteção dos antepassados”.²⁴³

Tendo em vista o mito registrado pelo Capitão, alguns aspectos são fundamentais para se entender a formulação poética da narração fundacional e do repertório dos cantos do Candombe. Um dos aspectos diz respeito à importância da figura dos mais antigos que encontramos nos seguintes recortes: “Os negros”, “Estes seriam os candombeiros”, “Os candombeiros inspirados por Ns^a Senhora fizeram mais três instrumentos” e “Eles se ajoelharam e rezaram”. Os mais

²⁴² SOUZA. Santo Antônio de nó-de-pinho e o catolicismo afro-brasileiro, p. 177-178.

²⁴³ RICOEUR. *As culturas e o tempo*, p. 117.

antigos são tidos como os responsáveis pelos ensinamentos mantidos até hoje no cerne das expressões afrobrasileiras. O arcabouço místico que abarca a tradição torna o responsável pelo grupo um portador de narrações e cantos, cuja palavra não é considerada banalizada no contexto da comunidade praticante. Leda Martins também aponta uma observação sobre esse elo com os antepassados:

Os antepassados presentificam-se e são evocados, pela memória, no ato que também a eles se dirige, no *continuum* de uma celebração que remonta a tempos imemoriais. O conhecimento e o saber vêm desses antepassados, ancestrais cuja energia revitaliza o presente. Os mais antigos lembram e rezam em silêncio por essas presenças, numa galeria de mestres, capitães, sacerdotes do rosário [...].²⁴⁴

Nesse sentido, consideramos que a filosofia, os conhecimentos, os segredos e mistérios, os rituais, os cantos e as narrações da tradição aprendidos pelo candombeiro escolhido instituem sobre ele um reconhecimento perante a comunidade. A partir de então, a figura do capitão e sua voz são investidos de uma força mágico-religiosa que se renova nas práticas dos rituais. A fala do dirigente passa a ser dotada da energia transformadora possibilitada pelo rito do Candombe. Assim, a voz do candombeiro regente é revitalizada ancestralmente pelos cultos, que o submete a regras que fundamentam e mantêm o terno de Candombe. Seguindo essa lógica, as observações de Paul Zumthor também aludem que “a palavra proferida pela voz cria o que ela diz. No entanto, toda palavra não é só palavra. Há a palavra ordinária, banal, superficialmente demonstradora, e a palavra-força”.²⁴⁵ Essa palavra-força é o que garante a continuidade dos rituais e de tudo que os envolvem, herdada pelo o sujeito escolhido para dar continuidade à tradição.

Desta forma, a relação espiralar que os atuais necessitam manter com os antepassados, para garantir a existência do que é praticado hoje e do que será no por vir, legitima na figura do Capitão David, nosso narrador performático, uma encruzilhada de discursos. As narrações contadas e escritas pelo Capitão reverberam sobre ele uma polifonia dos candombeiros, quiçá dos reinadeiros de sua comunidade, que Pereira e Gomes ajudam a definir da seguinte maneira:

[...] como descendente dos ancestrais cativos ele é o corpo despido sobre o qual foram inscritas as narrativas da violência. Ainda como herdeiro dos ancestrais ele é o corpo mirificado que subverteu as narrativas da opressão, contra-argumentando com as narrativas de outro corpo protegido pelos entes exemplares e estendido como elo entre as gerações de seu grupo.²⁴⁶

²⁴⁴ MARTINS. *Afrografias da memória*, p. 88.

²⁴⁵ ZUMTHOR. *A letra e a voz*, p. 75.

²⁴⁶ PEREIRA; GOMES. *Ouro preto da palavra*, p. 22.

A inserção nas memórias do Capitão David, permitida por meio da textualidade escrita e midiática, propõe a constatação das variedades que suas narrações ganham na medida em que a performance também varia. O Capitão David, ao mesmo tempo em que tem que lembrar para escrever, não se desfaz da capacidade de conferir aos seus escritos à vivacidade e ritmo que é inerente ao universo que ele vive, o da oralidade. Desta forma, o narrador performático ritualiza a dinâmica de presentificação das memórias transmitidas por Dona Patrocina também. As memórias que o Capitão David tece resultam de uma rede de representações aneladas com o passar dos tempos às significações contextuais que a narração foi abarcando. Sob essa ótica, ousamos indicar que a memória do Capitão David é trabalho, pois como bem afirma Eclea Bosi:

Na maior parte das vezes, lembrar, não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual.²⁴⁷

O trabalho realizado pelas várias vozes que compõem a memória do Capitão, e que se manifesta por meio da escrita e/ou pela performance oral, evidencia elementos que definem a estrutura de signos das narrações e cantos acerca da tradição do Reinado com base no protagonismo do Candombe. “As vozes condensam-se, amalgamam-se numa só, refeita em escrita, que transporta no seu tecido a memória da multiplicidade, arquétipo e arquitectura reposta num novo corpo linguístico”.²⁴⁸ Os percursos curvilíneos tecidos pela leitura dos cantos de dançar e das narrações foram constantemente delineados pelo amálgama entre letra e voz. Durante a análise dos manuscritos, não procuramos sentir e nem pensar a letra e a voz (ou vice-versa) de forma separada. Mesmo se tratando de, no mínimo, dois sistemas textuais, *a priori*, o oral e escrito, olhamos para o Capitão David como o cantante dançante e escritor, que na condição de narrador performático, trouxe manuscritos que recriam pela sua configuração poética outro sistema em que voz e letra proferem um solo. Nas malhas da sua letra escrita, a voz não é só fisgada, mas é também o que se inscreve enquanto verbo em registro.

²⁴⁷ BOSI. Memória-sonho e memória-trabalho, p. 17.

²⁴⁸ LEITE. *Oralidades e escritas nas Literaturas Africanas*, p. 43.

Como o dia do ritual de abertura aconteceu num feriado nacional, eu saí de Belo Horizonte em direção a Pedro Leopoldo no dia anterior, ou seja, dia 31 de abril de 2012. Isso acontecia sempre que eu me destinava para aquela região, pois, como os rituais e dias de festa começam cedo pela manhã, era preferível chegar ao ponto de apoio um dia antes. As condições de transporte público naquela região eram precárias, e eu sempre contava com a disposição de minha amiga para me levar em grande parte dos encontros. E nesse dia da abertura dos Festejos do Rosário não foi diferente. Chegamos de moto ao cruzeiro por volta das 11h. Fiquei um pouco aflito, pois sabia da importância do registro daquele momento. Tanto o Capitão quanto eu queríamos muito que isso acontecesse. Ao avistar o cruzeiro, local consagrado ao ritual programado para aquele dia, desci rapidamente da moto preparando a pequena máquina filmadora para não perder nem mais um canto de abertura. Cláudia percebeu que eu estava um pouco ansioso e também foi tirando a máquina fotográfica. Ao me aproximar, já com a filmadora ligada, escutei o Capitão David cantar (Cd-exemplos Vídeo 43):

Vô abri o meu Candombe
É no pé da santa cruz
Bendito e louvado seja
Oi, para sempre amém Jesus

Na emissão dos dois primeiros versos, e depois dos dois últimos, o coro entoou sua resposta proferindo os quatro versos sem repetições, num diálogo que aconteceu três vezes. O reencontro foi duplamente emocionante para mim. Primeiro, porque havia regressado do Crato-CE em fevereiro e, desde então, não tinha encontrado o Capitão David e Dona Ione, esposa do Capitão e a primeira porta-bandeira (Figura 127), bem como os outros componentes do Candombe. Segundo, pela significativa oportunidade de vivenciar o ritual.

Figura 127 – Dona Ione, primeira porta bandeira, durante ritual de abertura do Candombe



Foto: Cláudia Marques.

Depois que se teceu o ritual de abertura, que durou em média 40 minutos, aproximei e cumprimentei os candombeiros conforme gesto típico de saudação entre os membros dos Reinados em Minas Gerais (Figura 128). O referido aceno é realizado da seguinte forma: as duas pessoas se saúdam com um “Salve Maria!”, acompanhado do sinal da cruz. As mãos direitas juntas, uma de frente para a outra, deslizam o formato da cruz junto ao corpo, cada um em sua vez. Esse sinal, de acordo com os ritos católicos, codifica a trindade cristã: Pai, Filho e Espírito Santo. Contudo, nas comunidades tradicionais mantenedoras de valores e símbolos afrobrasileiros, o sinal da cruz feito em ato duplo, e não individualmente como no catolicismo, tem outra significação. Segundo as explicações do Capitão David, dentro da tradição de culto à Nossa Senhora do Rosário e dos antepassados, o ato significa a “trindade do negro”, formada pelo mandamento, pelo fundamento e pelo sacramento.

Figura 128 – Saudação



Legenda: Capitão David cumprimenta o Rei de Ano durante a abertura do Candombe.
Foto: Cláudia Marques.

Nesse cenário musical e ritualístico se confirmou nosso reencontro. Eu, ainda sob o efeito mágico e encantatório dos sons que me conduziram a outra esfera (como num efeito de transe), posicionei-me debaixo do cruzeiro para apontar minha *rolleiflex* num ângulo inusitado, abraçava e saudava cada candombeiro em nome de Maria e dos pretinhos do Rosário. Depois de cumprimentar todos os candombeiros, seguimos, em cortejo (Figura 129), para o local onde seria dada continuidade ao ritual e seu encerramento.

Figura 129 – Cortejo do Candombe



Legenda: Noeme Dias da Silva, segunda porta-bandeira do Candombe da Lapinha, conduzindo o cortejo.
Foto: Cláudia Marques.

Ao chegarmos ao local de destino, na casa do falecido Geraldo Bité, fomos recebidos pela sua filha Nenê e netos. Além da abertura do Candombe, aquele momento também foi significativo para o Capitão David por conta da homenagem que ele prestou *in memoriam* ao Seu Bité – o que justificou a continuidade do ritual acontecer em sua casa. Se estivesse vivo, Seu Bité estaria completando 100 anos de idade. O incentivo desse senhor para a continuidade da tradição do Candombe, em Lapinha, foi de grande importância, uma vez que ele – devoto e defensor do Candombe – encorajou o Capitão David a assumir o grupo de Candombe, que até então estava desativado. Durante o tempo em que o Candombe esteve desativado, cerca de 20 anos, os instrumentos permaneceram recolhidos na casa do devoto Bité.

A homenagem e continuidade do ritual de abertura do Candombe aconteceram debaixo de uma árvore de porte pequeno, no terreiro da casa dos parentes de Seu Bité (Figuras 130 e 131). Foi preparado um altar com a imagem de Nossa Senhora do Rosário para recepcionar o grupo, bem próximo ao altar colocaram três bancos para os candombeiros se posicionarem durante a execução do ritual. Na composição sonora, marcaram presença, além do Capitão David, os candombeiros João Nestor, Seu Piaba, Seu Jovir, João Penacho, Raimundo Sipriano e Carlos Roberto. Um dos cantos, proferido pelo candombeiro Piaba, retrata um pouco da grandiosidade desse acontecimento. Os dois primeiros versos seguiram o esquema de ser cantado e repetido uma vez pelo solista, seguido da emissão e repetição dos dois últimos versos. O coro formado por cinco vozes logo respondeu cantando os quatro versos, entre vocalizações de Ê e Ó (Cd-exemplos Vídeo 44):

Ô, terrêro grande
Ô, terrêro de alegria
Nós todos viemo rezá
Com rosáro de Maria

Figura 130 – Capitão perante o altar



Legenda: com seu instrumento *gnaïá*, Capitão David saúda N. S. do Rosário.
Foto: Cláudia Marques.

Figura 131 – Grupo de Candombe no terreiro da casa dos parentes de Seu Bité



Foto: Cláudia Marques.

No decorrer daquele dia, vários cantos versaram os atos e a importância que Seu Bité tinha para todos os que estavam ali. O dirigente do grupo proferiu cantos que denotavam a presença de Seu Bité no ritual – significado que restitui a memória dos antepassados –, ato configurador da filosofia que se tece de vários outros significados, símbolos e valores para os

grupos, também chamados de guardas, que compõem a tradição do Congado (Reinado)²⁴⁹ Candombe, Moçambique, Congo, Vilão, Catopês, Marujos e Caboclos. Um dos cantos de dançar proferido pelo Capitão David pode ser apreciado a seguir. Nos dois últimos versos está grafado o motivo pelo qual o ritual se realizou. O canto restituiu a memória de Seu Bité por meio da performance tocada e dançada (Cd-exemplos Vídeo 45):

Venha vê como é que há
Venha vê como é que é
O candombe está tocando
Em homenagem a Bité

Esse canto seguiu a mesma forma poética do canto anterior, ou seja, os dois primeiros versos e os dois últimos foram proferidos e repetidos pelo solista antes de ser entoado pelo coro. Como uma grande colcha de retalhos, a homenagem tecida teve, em cada canto, o recorte poético dos candombeiros. Os parentes de Seu Bité acompanhavam tudo com muita satisfação, que estava estampada nas faces agraciadas e agradecidas ao Rosário de Maria e aos pretinhos do Rosário. Por volta 13h30min, o Capitão David emitiu um canto em que chamava a todos candombeiros, parentes e vizinhos da comunidade para o almoço. Como tudo na tradição do Rosário se configura por rituais, o chamado para essa refeição também se constituiu em um rito em que os candombeiros deram três voltas ao redor da mesa (Figuras 132 e 133) no ritmo do seguinte canto proferido pelo Capitão e seguido da resposta do coro:

Dona da casa
Mandô me chama
Pra que será,
Pra que será

²⁴⁹ *Congado* é um termo genérico que acopla os grupos ou guardas de Candombe, Moçambique, Congo, Vilão, Catopês, Marujos e Caboclos. O Congado, em Minas Gerais, é uma expressão afro-católica que cultua os antepassados e presta devoção a Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e outros santos homenageados pelos negros. Segundo Glauro Lucas, as guardas podem estar “reunidas ou não em Irmandades, vinculadas ou não a um Reinado. Já os Reinados incluem não só as guardas, como também a presença de uma corte real simbolizando os santos homenageados – Rei de São Benedito, Rainha de Santa Efigênia – e também os reinos africanos – Rei Congo e Rainha Conga – esses últimos representando igualmente Nossa Senhora do Rosário”. (LUCAS. *Chor’ingoma: os instrumentos sagrados no congado dos Arturos e do Jatobá*. p. 11-12).

Figura 132 – Ritual de convite para o almoço



Legenda: Capitão David conduzindo candombeiros durante o ritual de convite para o almoço.

Foto: Cláudia Marques.

Figura 133 – Ritual de convite para o almoço



Legenda: À frente, Seu Jovir tocando o guaiá, acompanha o Capitão David. Dos lados esquerdo e direito de Seu Jovir estão, respectivamente: Carlinho tocando a puíta e João Penacho percutindo o chama.

Foto: Cláudia Marques.

O canto proferido pelo Capitão para homenagear a memória de Seu Bité, grafada naquele lugar, bem como o rito de convite para o almoço acima descrito, ficaram destituídos dos registros sonoros. Isso ocorreu porque nos dois momentos referidos a filmadora havia descarregado. Contudo, consegui copiar o canto/homenagem, bem como retratar o momento em que todos nós partimos para o almoço composto de arroz e feijão tropeiro (Figuras 134 e 135):

Figura 134 – Almoço sendo servido debaixo de uma enorme mangueira



Foto: Cláudia Marques.

Figura 135 – Seu João Penacho servindo feijão tropeiro



Foto: Cláudia Marques.

Ao terminar o almoço, o grupo de Candombe agradeceu pela comida ofertada aos presentes. É tradição, durante os Festejos do Rosário, que os grupos do Reinado agradeçam pela comida concedida aos visitantes. Esse momento, como já foi dito anteriormente, é também regido por cantos que ritualizam e, em algumas situações, registram nos versos cada ato performado. Na casa de Seu Bité o procedimento não foi executado de forma diferente. Um dos cantos, que, apesar de não ter sido gravado nesse dia, já fora performado e gravado noutros lugares, versou o agradecimento da seguinte forma (Cd-exemplos Canto 46):

Já comeu, já bebeu
Oi, vamo agradecer, meu senhor
O pão que Deus deu
Já comeu, já bebeu
Diga adeus e vamo embora

São Benedito põe na mesa
Quem paga é Nossa Senhora²⁵⁰

A primeira imagem (Figura 136) teve como cenário musical a marcha grave – ritmo lento. O canto acima, proferido sob ritmo repicado, tem uma parte de sua execução que pode ser visualizada abaixo (Figura 137). O diálogo do solo, versado pelo Capitão, com o coro ocorreu de acordo com seguinte arcabouço poético: o primeiro verso foi proferido e repetido pelo Capitão; depois ele cantou o verso dois e três, repetindo-os; o coro entrou, puxando os três versos apresentados pelo solista e repetindo a mesma forma cantada por ele; depois de repetido o diálogo entre o solista e o coro, pela estrutura poética já descrita, o Capitão emitiu e repetiu os versos quatro e cinco, e, por fim, o seis e o sete. A resposta do coro foi a mesma em relação aos três primeiros versos.

Figura 136 – Capitão David agradecendo pela comida



Foto: Cláudia Marques.

Figura 137 – Dona Ione, porta-bandeira, volteando a mesa com o grupo de Candombe



Foto: Cláudia Marques.

²⁵⁰ O registro sonoro, disponível no Cd-exemplos, foi gravado no dia 18 de setembro de 2011, durante a Festa do Rosário da comunidade da Lapinha, em Lagoa Santa-MG.

Ao findar o “agradecimento de mesa”, o grupo retornou para a bancada e deu prosseguimento ao ritual. O tempo que passamos almoçando foi suficiente para carregar as máquinas e voltar ao trabalho de filmagem. Durante a parte da manhã, o Capitão David convidou Eric Augusto, neto de Seu Bité, para participar da roda do Candombe. O Capitão chamou-o da seguinte forma (Cd-exemplos Vídeo 47):

Olha, veja aquele (este) moço
Que está aqui agora
É um pretinho do rosário
Vem louvá Nossa Senhora

A convocação de Eric foi bem sucedida. Chamando-o pelo canto, o Capitão, poeticamente, trocou o pronome demonstrativo *aquele* por *este*, durante o ato da integração do neto de Seu Bité na roda de Candombe. Envolvidos pela energia do canto e da dança, que revestiu a paisagem sombreada pela mangueira, Eric respondeu, deixando ecoar, no ritmo dos ombros, alguns versos, que repicavam no seu peito a partir do toque dos instrumentos (Cd-exemplos Vídeo 48):

Eu venho pedi licença
Hoje eu tenho essa alegria
Eu estou aqui agora
Louvando o rosário de Maria

No período que se seguiu ao almoço, consegui presenciar o momento em que o Capitão David convencia Eric a fazer outro canto. Olhando para ele e tocando-lhe no ombro direito, o Capitão orientava o rapaz e pedia a ele que não tivesse medo de cantar. Em questão de segundos o Capitão anunciou para o neto de Seu Bité a configuração do rito para que a inspiração do canto chegasse: “concentrar-se e saudar Maria para que os cantos venham”. Em seguida, entregou um dos guaiás ao convidado.

Uma das entradas realizadas por Eric, seguindo os conselhos de quem sabe louvar Maria, foi tímida, contudo, marcada pela fé e vontade de saudar a santa e cantar para o Rosário. Eric puxou dois versos (Cd-exemplos Vídeo 49):

Oi, viva, oi, viva
Senhora do Rosário
Oi, viva, oi, viva

O momento se entalhou de forma gratificante quando Eric, ao proferir a saudação, teve o consentimento do coro no tempo em que de suas bocas saíram as vocalizações duradouras do *Ê* e *Ó*, entremeando, no diálogo solo/coro, o verso “Oi, viva, oi, viva”, cantado pelo coro, e “Senhora do Rosário”, pelo solista. O iniciante deu vez à atuação de outros candombeiros.

Passado um tempo, Eric entrou, mais uma vez, na gira que faz a roda seguir em sentido anti-horário, e tomou o mote do canto proferido, há pouco tempo, pelo candombeiro Penacho (Cd-exemplos Vídeo 50):

Ai, eu sou carrêro novo
Aprendendo a carreaá
Ô, me ajuda meus amigos,
Não deixa meu carro tombá

A resposta foi imediata. No mesmo sistema sonoro, Eric se curvou e dançou diante do diálogo estabelecido com o coro. A sua atenção aos ensinamentos do Capitão foi percebida na forma do canto talhado pela voz grave de Eric. Os dois primeiros versos puxados concederam estímulo para ele entoar os últimos, seguidos do retorno do coro (cf. Figura 138).

Figura 138 – Eric Augusto tocando guaiá ao lado do candombeiro Penacho



Foto: Cláudia Marques.

Seguindo o ritual de abertura do Candombe e a homenagem a Seu Bité, depois da participação de Eric, intercalada por algumas participações do candombeiro Penacho, o Capitão David voltou à roda de Candombe. As presenças do Rei e Rainha de Ano²⁵¹ não podiam deixar de ser poeticamente notificadas. Com esse motivo o Capitão David retomou a condução do ritual, saudando-os (Cd-exemplos Vídeo 51):

Oi, chama chamô
E o crivo repicô
O santana respondeu

²⁵¹ Os cargos de Rei e Rainha de Ano, ou reis festeiros, são concedidos como resultado de um pagamento de promessas ou desejo de ocupar essas funções durante um ano.

Foi santa maria que mandô
No palácio da rainha
A puíta do Congo roncô²⁵²

Proferido pelo Capitão David, registramos o mesmo canto em duas situações distintas. Na primeira, o Capitão, depois de cantar sozinho, explicou que o referido canto tem a função de chamar a atenção dos instrumentistas para a desarmonia que eventualmente se estabelece entre eles. Essa constatação, muitas vezes despercebida pelos tocadores e seguidores do grupo, é sentida pelo seu dirigente. A constatação ocorre porque é inerente ao fazer poético do canto de dançar se fundamentar impreterivelmente na linguagem dos tambus. Nesse sentido, quando o desequilíbrio dos instrumentos se instaura, tanto a dança como o canto em execução, quer seja este improvisado ou não, ficam comprometidos, uma vez que é na cadência dos tambus que também se constitui a poética dos versos. A forma de incidir com um alerta sobre o desajuste repentino entre a linguagem dos instrumentos e a performance do canto de dançar, por meio de um canto específico, também foi presenciada por Glaura Lucas. Durante suas vivências nas Irmandades do Rosário, a pesquisadora ouviu a expressão “Ô, ingoma!” sendo utilizada para “pedir maior unidade na execução, quando a resposta coral está desequilibrada musicalmente, ou quando algum caixeiro perde o fluxo”.²⁵³

Desta forma, decodificada a mensagem emitida pelo Capitão, os instrumentistas buscam a harmonia exigida para que o ritual continue. Só depois de reestabelecido o equilíbrio musical é que o Capitão entoia a segunda parte, confirmando, assim, que sua vontade foi atendida. A partir de então, os cantos e danças novamente têm, na compreensão da linguagem sistematizada pelos tambus, o meio necessário para que os versos sejam vocalizados e o corpo continue a dançar. A segunda estrofe do canto intensifica a satisfação do Capitão e sua performance evolui com o chacoalhar do guaiá, que parece “chorar” mais fortemente.

Na outra ocasião – ritual de abertura – o canto proferido pelo terno de Candombe teve como sentido saudar o Rei e a Rainha de Ano, que na situação estavam visitando o ritual (Figura 139). Foi notável durante o ato do canto de dançar que não havia desarmonia no conjunto instrumental. Esse fato ficou evidente porque eu já tinha conhecimento do outro sentido do canto, informado pelo Capitão David. O contexto da despedida do Rei e Rainha de Ano puxou da memória do candombeiro o mesmo canto, revelando sua outra função. Nesse segundo ato, alguns versos e a própria estrutura do canto variaram em relação ao primeiro registro.

²⁵² No momento da performance desse canto, eu estava com a filmadora, novamente, carregando, por isso resolvi exemplificar com o mesmo canto proferido noutra gravação. Nessa versão, além da estrofe em questão, tem outra parte do canto, que, na ocasião do ritual de abertura e homenagem a Seu Bité, não foi proferida.

²⁵³ LUCAS. *Os sons do Rosário*, p. 87.

Figura 139 – Ritual de abertura



Legenda: Em frente aos instrumentos tem-se: Capitão David, seguido de Chico Pereira – Capitão do Candombe da comunidade de Quinta do Sumidouro –, depois o Rei e a Rainha de Ano.
Foto: Cláudia Marques.

Os dois primeiros versos da estrofe foram proferidos duas vezes pelo solista, demarcando a importância dos instrumentos *chama* e *crivo*, que chamam a todos a repicar na batida uma saudação ao Rei e à Rainha de Ano. Essa repetição resulta na divisão da estrofe em duas partes, fazendo com que esta última só seja entendida por conta da resposta do coro. Em seguida, o solista cantou o restante dos versos, porém, substituindo o verbo *foi* pela conjunção opositiva *mas*. Essa permuta deixa subentendida a importância que Nossa Senhora tem consagrada no imaginário dos membros da tradição. O instrumento denominado *santa maria* é, de acordo com o Capitão David, uma homenagem atribuída à Nossa Senhora, revelando as múltiplas faces femininas que a imagem da santa tem. O coro formado por cinco vozes cantou os dois primeiros versos mais os dois primeiros da segunda estrofe, considerando a nova estruturação. Assim, tem-se na resposta do coro:

“Oi, chama chamô
E o crivo repicô
O santana respondeu
Mas o santa maria que mandô

Contudo, não há repetição da estrofe. A resposta do coro se caracteriza na maioria das vezes pela emissão prolongada, em diferentes tons, das vogais *Ê* e *Ó*, ao mesmo tempo em que o canto é proferido por algumas vozes. O canto é finalizado na terceira vez em que o coro repete a estrofe como refrão, em diálogo com o solo. É importante perceber que o sentido do canto,

nessa segunda situação, aconteceu sob o dispositivo poético do improviso na exclusão da parte dois: “Ô, chora guaiá, ô chora guaiá/ Oi, chora guaiá, quero vê a puíta roncá”. Essa estrofe, que denota a satisfação do candombeiro quando os instrumentos se harmonizam com sua performance, não condizia com os motivos da saudação e despedida necessários na ocasião.

Como o Capitão previa, o término do ritual se aproximava, e, antes das 17h, o Rei e a Rainha de Ano precisaram sair. Entretanto, seguindo as regras que compõem ritos revestidos de simbologias e valores a serem mantidos, o Rei de Ano veio pedir permissão para partir, proferindo os seguintes versos (Cd-exemplos Vídeo 52):

Capitão, me dá licença
Qu’eu agora vô m’embora
Você fica aí com Deus
Eu vô com Nossa Senhora

E assim o Rei e a Rainha de Ano saudaram com o “Salve Maria!” todos os candombeiros e participantes. O ato de pedida de permissão foi um dos acontecimentos que ratificaram, para minha experiência inicial de quase um ano, o quanto a ritualística e hierarquia se configuram em cada ato, gesto e verbo. Infelizmente, não pude contar com as máquinas que dispunha para gravar todo o ritual. Contudo, não prescindi do velho caderno de anotações e registrei alguns dos cantos de encerramento naquele dia.

Assim, antes de guardar os tambus e proferir a reza de encerramento do ritual, legitimando a abertura do Candombe e dos Festejos do Rosário no ano de 2012, o Capitão cantou:

Vô fazê minha despedida
Candombêro, vamo embora
Você fica aí com Deus
Eu vô com Nossa Senhora
.....

Vô fazê minha despedida
Candombêro, vamo embora
Prá quem mora perto é cedo
Prá quem mora longe é hora
.....

É hora, é hora,
Candombêro, diga adeus
E vão s’imbora
.....

Adeus, adeus,
Candombêro, é hora de ir s’imbora
Você fica aí com Deus
Eu vô com Nossa Senhora

Andando, o Capitão e o grupo de Candombe foram saudando, agradecendo e se despedindo (Figuras 140, 141 e 142). Em diálogo com o coro, a cor, o timbre e o ritmo de cada um foram deixando registrados nas nossas memórias as grafias daquele ritual.

Figura 140 – Encerramento do ritual



Legenda: Candombeiros encerrando o ritual. À frente do altar de Nossa Senhora, Dona Noemi, segunda porta-bandeira, faz sua despedida.
Foto: Cláudia Marques.

Figura 141 – Seu Piaba, em rito de partida, acena “Adeus, adeus”.



Foto: Cláudia Marques.

Figura 142 – Capitão David durante a reza de encerramento do ritual.



Foto: Cláudia Marques.

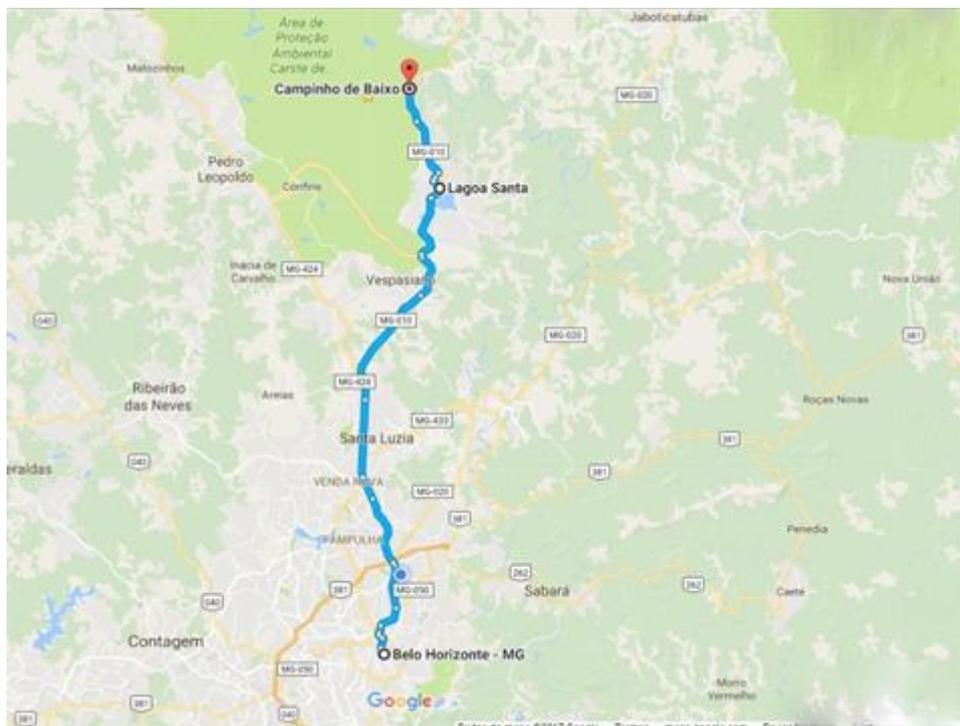
“É hora, é hora/ Candombêro, diga adeus”: encerramento das atividades do Candombe da Lapinha – 27 de outubro de 2013

Na prática ritualística, o canto tece a dança e o ritmo dos tambus embala o corpo em aprendizado. O discurso do mais velho, seja ele Capitão ou mestre, restitui memórias ancestrais e aprendizados musicais, cujos significados ordenam o momento coerente para a sua transmissão. Aos poucos, o “peixinho novo” – aqui eu concebi o significado de criança – começa a aprender a “tomar conta de maré” (cantar-tocar-dançar), tudo isso ao mesmo tempo, mas em fases e momentos contínuos. Durante o encerramento das atividades ritualísticas do Candombe, ligadas ao culto e Festejos do Rosário, consegui vivenciar momentos em que os mais velhos ensinaram aos mais novos como conduzir os instrumentos do Candombe e “pôr sentido” nos cantos. Cantam, portanto, sob a categoria de versos “dançados” em linhas e imagens, os atos performativos de inserção de crianças (aprendizes) no Candombe da Lapinha, autorizadas pelos antepassados nas ações dos candombeiros.

Era dia de encerramento das atividades ritualísticas do Candombe para com o Festejo do Rosário na região de Lagoa Santa. Cheguei à comunidade de Lapinha por volta das 13h. O trajeto que fiz (Belo Horizonte/Lagoa Santa/Campinho – distrito de Lagoa Santa) acabou retardando a minha chegada à comunidade (Figura 143). O grupo de Candombe acabava de sair da missa em direção ao lugar, vizinho a igreja, onde foi servido o almoço. Almocei com o grupo, conversei com os candombeiros e logo depois da refeição foi feito o ritual de agradecimento pela comida.

Em seguida, partimos para o lado da igreja. Nesse lugar, onde o Candombe se apoiou a guardas de Congo, candombeiros de outros grupos da região e membros do catolicismo se aproximaram para presenciar os cantos de dançar dos candombeiros – “pai da tradição” do Reinado.

Figura 143 – Trajeto de Belo Horizonte a Campinho



Legenda: De Belo Horizonte, passando por Pedro Leopoldo, com destino Campinho
Fonte: Belo Horizonte/Pedro Leopoldo/Campinho. Disponível em: <<http://zip.net/bbtGGn>>.

A tarde parecia pouca para a circularidade intercalada por performances de cantantes dançantes. Foi chegado o momento em que o Capitão David anunciou um intervalo para os candombeiros descansar e o protagonismo foi regido pelas crianças que acompanham o grupo de Candombe da Lapinha e Fidalgo, mais duas crianças seguidoras de guarda de Congo.

O Capitão David não se resguardou diante do cansaço e aproveitou o ensejo e vontade dos garotos para transmitir um pouco dos saberes cantados, dançados e tocados da tradição do Candombe. É essa parte da tarde – tecida por momentos ritualísticos e preciosos de ensinamentos e transmissão de saberes, valores e princípios filosóficos – que apresento, em recortes, a seguir e que só foi interrompida no momento em que o cortejo das guardas e santos padroeiros da comunidade foi anunciado.

A descrição etnográfica está dividida em duas partes. Num primeiro momento, me detive em fazer uma abordagem teórica sobre performance e tradição oral, e, em seguida, apresento algumas performances do ritual de cantos de dançar realizadas por crianças aprendizes do Candombe.

Na tradição do Candombe, além do corpo que canta e dança, existe outro componente indispensável para o processo de produção e transmissão poética durante a performance: o conjunto instrumental. Sem este último, possivelmente, as primeiras não existiriam. Essa constatação pôde ser percebida durante a tentativa de ditar um canto, feita pelo Capitão David, anunciando que “iria falar alguns versos”.²⁵⁴ Na ocasião do encontro, ele o fez cantando os versos, e não recitando, como havia informado. Neste ato, ele ressaltou que a ausência do som dos instrumentos, que estavam ao seu lado, dificultava a emissão do canto. Isso denota que, mesmo quando em silêncio, os instrumentos se apresentam como extensão do cantante e exigem dos corpos autorizados a amálgama vital para que a poética surja de forma (en)cantada.

Os cantos são tecidos nessa poética pelos timbres e fluxos soprados na devida altura membrafônica da vocalidade dos cantantes em diálogo com os instrumentos tocados. Na palavra cantada, a convergência entre voz, corpo e instrumento é crucial, e, como signo, às vezes compondo um sistema de linguagem secreta, enigmática, subverte e transcria códigos que delimitam o acesso a iniciados ou permitidos, garantindo a permanência da tradição. Nesse sentido, seria um ato idealizador pensar que nada se perdeu nas tradições que têm sua organização assentada num sistema escravagista historicamente adverso às filosofias, valores simbólicos e crenças advindos de outros lugares. As codificações performáticas recriadas em contextos diferentes também resultam de perdas, de apagamento, de destituição de formas para surgimento de outras. É assim que, segundo Richard Schechner, as performances são produzidas, são

feitas de pedaços de comportamento restaurado, mas cada *performance* é diferente das demais. Primeiramente, pedaços de comportamentos podem ser recombina- dos em variações infinitas. Segundo, nenhum evento pode copiar, exatamente, um outro. Não apenas o comportamento em si mesmo – nuances de humor, inflexão vocal, linguagem corporal e etc, mas também o contexto e a ocasião propriamente ditos, tornam cada instante diferente.²⁵⁵

Sob esse viés, o sentido de performance, que atualiza a tradição do Candombe por meio de performances ritualísticas, é aqui refletido a partir das práticas cotidianas, como comportamentos realizados e repetidos em momentos únicos e específicos. A performance tem o poder de atualizar a tradição e combinar poesia cantada, dança e toques instrumentais na memória inscrita e trazida à tona pelo corpo que conta a história delineada nos seus vôlejos – grafitando no próprio corpo, na terra e no espaço insígnias de outros tempos, além de canalizar a transmissão dos significados musicais.

²⁵⁴ Capitão David em entrevista concedida no dia 29 out. 2011, na comunidade da Lapinha, distrito de Lagoa Santa-MG.

²⁵⁵ SCHECHNER. O que é performance?, p. 28.

Os repertórios de cantos do Candombe mineiro contêm elementos que integralizam diversas formas de conceber cenicamente momentos diversos de como suas performances ocorrem. Algumas letras dos cantos nos informam situações que tracejam as formas de surgimento da tradição, as maneiras de se tocar e dançar, dentre outros.

A forma de composição da arte poética das tradições de cantos de dançar vincula, de modo indissociável, o canto, a dança e os instrumentos. No Candombe há uma maneira específica de se dançar cantando, que se realiza de forma distinta em relação aos outros grupos do Reinado. Nesse sentido, poderíamos pensar o corpo como reverberação de inscrições “textuais” de memórias dos antepassados em movimentos e ressignificações, isto é, a dança cantada também é um sistema para o grupo como afirma Jane C. Desmond:²⁵⁶

o estilo de movimento é um importante modo de distinção entre grupos sociais e é, em geral, ativamente apreendido ou passivamente absorvido na casa ou na comunidade. Tão ubíquo, tão “naturalizado” a ponto de ser quase despercebido como um sistema simbólico, o movimento é um “texto” social primário, e não secundário – complexo, polissêmico, sempre pleno de sentido, embora continuamente em transformação. Sua articulação sinaliza afiliação de grupo e diferenças entre grupos, seja conscientemente realizado ou não.

Nesse quesito, a importância das sequências e dos movimentos dançados, diante de uma trama histórica que se constituiu em meio às adversidades, estabelece também formas de comunicação, tecidas pela completude do canto de dançar e dos toques percutidos. Nessa linha de pensamento, Borges faz importantes observações sobre as danças do Festejo do Rosário:

As danças integravam diversos momentos dos rituais; funcionavam como uma linguagem de comunicação entre seus membros que, por gestos e movimentos coreográficos, trocavam informações e compunham uma narrativa; ao mesmo tempo, pela estrutura simbólica, invertiam o vivido, instaurando o tempo da utopia: ali eles eram os vencedores. Tratava-se sem dúvida, de um ritual de inversão em que, pela dramatização dos conflitos e simulação dos combates, se tinha a possibilidade de superar simbolicamente o cotidiano.²⁵⁷

Portanto, a relação entre o texto oral, a dança e a percussão dos instrumentos é estruturante e vale como princípio para se tecer o canto. Não há como pensar a concepção poética do repertório dos cantos do Candombe sem remeter à sonoridade do corpo que diretamente canta, fala, bate palmas, gestualiza e percute pisadas que, como um estilete, tece a poesia do canto, circunscrevendo na dança a memória dos antepassados, alinhavada pelo ritmo dobrado ou na marcha grave dos ngomas.

²⁵⁶ DESMOND. *Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies* citado por DIAS. Dança e conflito: uma reflexão sobre o *toyí-toyí* sul-africano, p. 112.

²⁵⁷ BORGES. *Escravos e libertos nas Irmandades do Rosário*, p. 192.

A cadência e as maneiras específicas de proferir os cantos de dançar no Candombe são fontes de saberes, que coligem linguagens distintas com funções determinadas pelo sentido da ação e que dependem do contexto da performance. Em se tratando de percussão como uma tessitura sonora na cultura oral do Candombe, podemos afirmar, de acordo com Paul Zumthor, que ela “constitui, estruturalmente, uma linguagem poética”.²⁵⁸ O autor nos ajuda a ratificar essa posição ao afirmar que:

a batida do tambor acompanha em contraponto a voz que pronuncia frases, sustentando-lhe a existência. O tambor marca o ritmo básico da voz, mantém-lhe o movimento das síncopes, dos contratempos, provocando e regrido as palmas, os passos de dança, o jogo gestual, suscitando figuras recorrentes de linguagem: por tudo isso ele é parte constitutiva do “monumento” poético oral.²⁵⁹

Sob essa perspectiva, a força rítmica que cadencia o dialogismo entre o tocado, o dançado e o cantado é reinventada e mantida no Brasil como nas ancestrais Áfricas negras. Ruth Finnegan, em “Linguagem do tambor e literatura”, a partir de uma compilação de estudiosos em culturas africanas e negras, reflete e apresenta alguns exemplos de como é fundamentada a linguagem do tambor nos povos Kelé, da área Stanleyville do Congo, Camarões e entre alguns povos Ashanti ou Iorubá. A pesquisadora diz que existe uma poética na “linguagem do tambor”, cuja função é a comunicação entre os seres humanos e a manutenção da relação destes com seus antepassados. Na codificação da “linguagem do tambor”, a poética é estruturada por chamados, pronunciamentos, provérbios e nomes que, na maioria dos casos, são somente entendidos pelos componentes de determinado povoado. A estudiosa ressalta que nem sempre a cognição dos significados das palavras se realiza pela emissão fonética, pois alguns padrões rítmicos exigem que determinados termos e expressões frasais sejam concebidos pela transmissão tonal dos tambores. “Essa expressão de palavras através de instrumentos apoia-se no fato de que as línguas africanas envolvidas são predominantemente tonais”.²⁶⁰

Assim, diante dessa reflexão sobre a indissociável relação entre o canto, o toque e a dança, alguns aportes e sentidos da tradição do Candombe estão sendo transmitidos a partir das imagens abaixo, que remetem ao processo de transferência dos conhecimentos e performances ritualísticas. As cenas mostram os modos de apreensão do conhecimento musical em que o garoto Weliton Miranda Nogueira imita o Capitão David no ato de pedir autorização aos tambores para proferir o canto (Figura 144 e 145).

²⁵⁸ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 189.

²⁵⁹ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 188.

²⁶⁰ “This expression of words through instruments rests on the fact that the African languages involved are highly tonal”. FINNEGAN. *Drum language and literature*, p. 482. [Tradução nossa].

Figura 144 – O Capitão David pede permissão aos tambus para cantar e dançar



Foto: Reinaldo Freitas.

Figura 145 – Weliton, aprendendo a pedir permissão



Foto: Ridalvo Felix.

Junto a esta performance, o depoimento de Weliton, um dos primeiros a seguir o Candombe do Capitão David, reforça como o aprendizado é estruturado nas vivências e práticas nos rituais da tradição:

Aprendi a cantar a dançar vendo os mais velhos. Porque quando eu tinha 6 anos, eu ia nas festas de Congado, aí lá tinha o Candombe e eu não sabia o que era. E eu era de uma guarda daqui, da guarda de Santa Efigênia, que cantava igual ao Candombe, mas o toque era diferente. Ai eu falei assim: Deus, você me deu esse dom, estou aqui trabalhando para Nossa Senhora, me dá força para eu conseguir entrar no Candombe. Aí o Capitão David mais o João Nestor me chamou, aí eu fui, cantei e eles acharam bom. E assim estou até hoje, graças a Deus. É importante a gente aprender um pouquinho de tudo, porque o

Candombe a gente acha que é para os mais velhos, mas quando a gente entra, a gente vê que os mais velhos estão precisando de nós. Toda vez que eu vou ao Candombe eu consigo aprender mais, por isso que eu gosto muito do Candombe. O Candombe para mim é uma escola da vida.²⁶¹

Vale a pena observar que o ato de “imitar” é uma das formas primordiais de transmissão das culturas orais e corpo-ritualísticas. No caso do garoto acima demonstrado, sua corporeidade é um ato de retomar e ressignificar reminiscências de memórias que compõem o rito, seu ato é performativo a partir do momento em que recupera um gesto que assume instâncias e traços mnemônicos que cruzam os tempos por meio da tradição mágico-religiosa dos cantos.

“Venha vê as criançinhas/ Louvando a mamãe do céu”

A organização instrumental e corporal nos espaços que abarcam e compõem a tradição do Candombe se move pela constante e precisa relação dialógica entre ambientes que provocam rotações corporais, simbólicas e filosóficas. Os capitães têm o poder de silenciar e dar novamente voz aos tambores, assim como o chacoalhar do guaiá marcado pelo ir e voltar frenético, indicando o tempo do canto e da dança no grupo.

Os momentos em que o Candombe foi protagonizado pelas performances das crianças reverberam atos de aprendizagem que se procedem durante as práticas dos rituais. É recorrente nessas tradições orais de cantos de dançar presenciar os mais novos sendo inseridos aos poucos nos rituais, bem como fora deles, ou em intervalos para descanso dos mais velhos. Assim, é importante refletir nesse momento como as concepções dos significados, símbolos e códigos da tradição do Candombe, e do Reinado, são tecidas pela ordem prática do canto, da música e da dança, ou seja, é performando que se aprende.

Nessa medida, a inserção nos saberes e memória dos ancestrais são (in)corporados pelas crianças pela mediação do conjunto de ngoma do Candombe. Sobre essa intervenção Leda Martins afirma que:

A mediação dos ancestrais, manifesta nos Congados [Reinados] pela força (axé) dos Candombes (os tambores sagrados), é a clave-mestra dos ritos e é dela que advém a potência da palavra vocalizada e do *gestus* corporal, instrumentos de inscrição e de retransmissão do legado ancestral. Na *performance* ritual, o congadeiro, simultaneamente, espelha-se nos rastros vincados pelos antepassados, reificando-os, mas deles também se distancia, imprimindo, como na improvisação melódica, seus próprios tons e pegadas. Nos rituais, “cada repetição é em certa medida original, assim como, ao mesmo tempo, nunca é totalmente nova”. (Drewal, M. 1992: 1) Esse processo pendular entre a tradição e a sua transmissão institui um movimento curvilíneo, reativador e prospectivo que integra sincronicamente, na atualidade do ato performado, o presente do pretérito e do futuro. Como um logos em movimento do ancestral ao

²⁶¹ Arquivo pessoal.

performer e deste ao ancestre e aos ifans, cada *performance* ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge, abolindo não o tempo, mas a sua concepção linear e consecutiva. Assim, a ideia de sucessividade temporal é obliterada para a reativação e atualização da ação, similar e diversa, já realizada tanto no antes quanto no depois do instante que a restitui, em evento.²⁶²

Não deixando de lado os elementos mágico-religiosos, que se instauram em todos os atos, gestos, falas, silêncios, ou seja, nas performances dos candombeiros, durante o processo de transmissão para as crianças em que vivenciei no encerramento das atividades do Candombe, percebi que tais ensinamentos e significados não estão separados da ousadia da criança em querer aprender fazendo. Durante alguns andamentos, uma ou outra criança se sentia tímida para cantar e dançar, enquanto outras se expressavam com mais intensidade tocando os instrumentos. Todavia, o que mais teceu os ensinamentos de emoção foi a segurança transmitida pelos mais velhos para os aprendizes. Nas imagens seguintes essa relação é retratada por meio do apoio poético e corporal durante as dicas sugeridas, pelo Capitão, para proferir o canto. De outro lado, as crianças sentadas e tocando os instrumentos, recebem de outro candombeiro os significados musicais que fundamentam o ritmo em performance, além de responderem ao solo (Figura 146 e 147).

Figura 146 – Capitão David ensinando o garoto a cantar, dançar e tocar o guaiá



Foto: Ridalvo Felix.

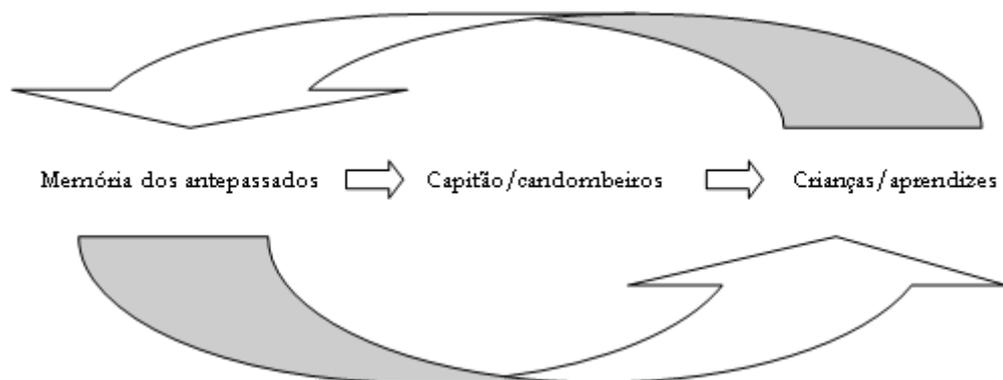
²⁶² MARTINS. Performances do tempo e da memória, 79.

Figura 147 – O candombeiro e benzedor Raimundo Sipriano ensinando a criança a tocar e responder ao solo



Foto: Ridalvo Felix.

Essas cenas traçam um esquema que denota a relação de transmissão dos saberes, que envolve as tradições constituidoras do Reinado mineiro. Ela se restitui por meio dos atos performáticos e se evidencia a partir do momento em que passei a compartilhar desse modo de vida e de ligação dos mais velhos com os aprendizes. Nessa relação, a prática que (re)atualiza a tradição na vocalidade dos mais novos é imbricada pela força e poder da memória dos antepassados a partir da figura dos candombeiros mais velhos, e da invocação desses ancestrés no ritual.



Em diálogo com as imagens acima, esse esquema é tecido por alguns aspectos da filosofia das comunidades reinadeiras que são essenciais para uma inicial reflexão acerca do processo de transmissão dos saberes. Durante as vivências de aprendizagem pelos mais novos, é recorrente no discurso dos mais velhos que essa tradição foi repassada pelos antigos, pelos seus antepassados – africanos escravizados. Os mais antigos são sempre aludidos como os

responsáveis pelos ensinamentos mantidos até hoje no cerne do grupo. A malha mágico-religiosa que abarca a tradição torna o responsável pelo grupo um portador dos conhecimentos, cuja palavra não é considerada banalizada no contexto da comunidade praticante. Esse portador entre as duas faces da tradição – os aprendizes e os antepassados – seria, ao mesmo tempo, o elo, que, como a continuidade do *ngoma* nas Américas, interseccionou de forma cíclica os dois universos: o além-mar (continente africano) e os que estão nos lados de cá.

Martins também aponta uma observação sobre esse resgate:

Os antepassados presentificam-se e são evocados, pela memória, no ato que também a eles se dirige, no *continuum* de uma celebração que remonta a tempos imemoriais. O conhecimento e o saber vêm desses antepassados, ancestrais cuja energia revitaliza o presente. Os mais antigos lembram e rezam em silêncio por essas presenças, numa galeria de mestres, capitães, sacerdotes do rosário [...]²⁶³

Nesse sentido, os conhecimentos, cantos, segredos e rituais da tradição aprendidos pelo candombeiro escolhido como Capitão instituem sobre ele um reconhecimento perante a comunidade. A partir de então, a figura do Capitão e sua voz se mitificam na prática do ritual. A fala do dirigente passa a ser dotada de energia transformadora possibilitada pelos ritos do Candombe. Assim, a voz do candombeiro regente é revitalizada ancestralmente pelo culto que o submete a regras que fundamentam e mantêm a malha mágico-religiosa do terno de Candombe. Seguindo essa lógica, as observações de Paul Zumthor também aludem que “a palavra proferida pela voz cria o que ela diz. No entanto, toda palavra não é só palavra. Há a palavra ordinária, banal, superficialmente demonstradora, e a palavra-força”.²⁶⁴ Essa “palavra-força” é o que garante a continuidade dos ritos concedida ao escolhido.

Outro elemento diz respeito ao próprio ritual de transmissão, quando as crianças são “escolhidas”, por merecimento e crescimento pessoal e espiritual, para dar continuidade à tradição do Candombe. O aprendizado nessa tradição – bem como em outras, cuja oralidade é a filosofia mantenedora dos princípios, valores, símbolos e preceitos que regem as formas de transmissão dos conhecimentos – é distinto pela complexidade que envolve o ato do ensinar. Isso é verificado na forma em que a teoria, técnica e prática são amalgamadas no instante único e irreversível da performance. O momento da transmissão é, concomitantemente, carregado de sentidos mágico-religiosos e significados poéticos musicais, que fundamentam os ensinamentos, regras, e poder praticado pelos mais velhos, garantindo, nos mais novos, a dinâmica e existência do Candombe.

²⁶³ MARTINS. *Afrografias da memória*, p. 88.

²⁶⁴ ZUMTHOR. *A letra e a voz*, p. 75.

“Peixinho novo/ Aprendendo a nada?”

O Capitão David anuncia a chegada das crianças durante o intervalo em que os candombeiros pararam para descansar. Verificou-se na performance ininterrupta do Capitão David que a força que o move é a vontade de dar continuidade, repassando o que foi possível naquele instante para os mais novos. Enquanto os candombeiros se afastaram um pouco, os meninos se aproximaram dos tambus e o Capitão não deu trégua e proferiu (Cd-exemplos Vídeo 53):

Peixinho novo
Aprendendo a nada
Pede a Nossa Senhora
Ela vai te ajudá

Poeticamente, a chegada do iniciante na roda do Candombe foi cantada e dançada sob o ritmo dos tambores. O menino se prontificou também dialogando com o Capitão por meio do *guaiaá*, conforme é retratado na Figura 148.

Figura 148 – Capitão David ensinando como toca o *guaiaá*



Foto: Ridalvo Felix.

O canto de apresentação foi cantado seguindo a mesma dinâmica de grande parte do repertório do Candombe. Primeiro, o Capitão puxou os dois versos iniciais, depois repetiu, e, em seguida, cantou os dois últimos repetindo-os mais uma vez. O coro, também formado por crianças, respondeu com a ajuda de um outro candombeiro mais velho. No final do canto, o Capitão ainda ensinou ao garoto como reverenciar e silenciar os tambus para dar prosseguimento com outro canto, ou mesmo dar a vez a uma outra criança. Outro artefato poético, que também já vai envolvendo os iniciados no universo da composição e emissão dos cantos, diz respeito ao uso da metáfora e símbolos que estão presentes no imaginário dos reinadeiros. Nesse exemplo de

canto, o Capitão se referiu ao garoto como um “peixinho” que deve recorrer aos poderes da santa para ajudá-lo a ser um candombeiro.

Encorajado pelo poder da palavra, saudando a todos os tambus, sob a condução do Capitão, que ao mesmo tempo ensinava aos outros garotos a tocar, o canto foi soprado e reforçado pelo timbre do Capitão (Cd-exemplos Vídeo 54):

Tava na senzala
Quando um avião passo
Deu um vento na rosera
Encheu a senzala de flô

A análise desse ciclo de poder que o acesso à palavra cantada barganha, e em que se inicia a criança, pode ser circunscrito de acordo com Leda Martins, da seguinte forma:

No circuito da tradição, que guarda a palavra ancestral, e no da transmissão, que a reatualiza e movimenta no presente, a palavra é sopro, hálito, dicção, acontecimento e *performance*, índice de sabedoria. Esse saber torna-se acontecimento não porque se cristalizou nos arquivos da memória, mas, principalmente, por ser reeditado na *performance* do cantador/narrador e na resposta coletiva. Combinatória e síntese de múltiplos elementos, a palavra proferida é investida de um poder de realização nas manifestações rituais de ascendência banto [...].²⁶⁵

Os versos cantados restituíram a memória dos seus antepassados por meio da referência ao lugar – senzala –, onde foram submetidos os africanos escravizados, em diálogo com a infância ainda marcada pelo avião que não passa despercebido. Discorrendo o canto em versos que se repetiram, da mesma forma que o Capitão ensinou, o menino chacoalhou o *guaiá* com a alegria do aprendizado estampada em sorrisos serenos. O candombeiro finaliza o canto acompanhando o aprendiz e ratifica a importância de se proferir o mesmo canto três vezes. Outro aspecto que deve ser pontuado diz respeito ao tema abordado nos dois casos. Tanto o Capitão como a criança puxou como mote assuntos do imaginário infantil. É importante ressaltar que uma vez que a necessidade de não “deixar a tradição morrer” é uma preocupação recorrente no discurso dos candombeiros, a iniciação das crianças tem sido antecipada em relação à faixa etária do tempo de iniciação vivenciado pelos candombeiros dirigentes da tradição.

O momento da *performance* também provocou uma reflexão sobre as expressões da concepção do “jeito de ser candombeiro” por parte das crianças. Isso ficou evidente nas vestes dos meninos, bem como nos elementos que simbolizam o pertencimento e devoção ao Rosário. As imagens abaixo demonstram alguns desses elementos como, por exemplo, o uso de chapéu por alguns candombeiros mais velhos, o rosário no pescoço e a blusa que identifica de onde é o

²⁶⁵ MARTINS. *Afrografias da memória*, p. 146.

Candombe (Figura 149, 150, 151 e 152). Sob a observação desses elementos, pode-se enxergar como as insígnias corporais também são importantes constructos das identidades do homem candombeiro e que, portanto, não passam despercebidos por aqueles que estão sendo iniciados na tradição.

Figura 149 – Neto do candombeiro João Penacho tocando o *crivo*



Foto: Ridalvo Felix.

Figura 150 – Seu Raimundo tocando o *santana*



Foto: Ridalvo Felix.

Figura 151 – Seu Jovir segurando instrumento durante o cortejo



Foto: Ridalvo Felix.

Figura 152 – Criança consertando seu rosário



Foto: Ridalvo Felix.

Nesse sentido, os atos de transmissão são performances basilares de ensinamentos dos aportes poéticos, instrumentais e também estéticos. É na oralidade que o Candombe consegue transmitir seus conhecimentos, valores, crenças, símbolos e formas de se relacionar coletivamente, garantindo, portanto, a continuidade do patrimônio cultural do grupo.

A seguir apresentamos alguns cantos proferidos pelo Capitão David. No primeiro, o Capitão aborda, sob a aplicação de uma metáfora, o momento que o aprendiz tem vontade e quer “trabalhá” (cantar) e o papai (candombeiro) ia ensiná:

Me dá uma enxada
Também quero trabalhá
Eu era menino novo
Papai vinha me ensiná

Noutro canto, o Capitão convida a todos para presenciar um momento importante para a continuidade do Candombe: as crianças cantando, dançando e tocando. O canto chama sob o tom ritmo do guaiá em diálogo com o crivo, chama, santa maria, santana e puíta:

Minha gente venha vê
Venha vê como é que é
Venha vê as criancinhas
Louvando a mãe do céu

A resposta concedida ao Capitão veio tecida também por “vivas”, antes da saída do cortejo pelas ruas da comunidade de Campinho (Cd-exemplos Vídeo 55). Um jovem membro da guarda de Congo, que até então estava no corpo instrumental, depois de ser apresentado pelo Capitão com um canto, proferiu alguns “vivas” (performances consecutivas) (Figura 153, 154 e 155):

Figura 153 – Congadeiro tocando no corpo instrumental do Candombe



Foto: Ridalvo Felix.

Figura 154 – Capitão David reverencia e pede autorização aos tambus *sagrados*



Foto: Ridalvo Felix.

Figura 155 – O menino toca o *guaiá* e profere seu canto de dançar



Foto: Ridalvo Felix.

Finalizando essa descrição etnográfica, chegamos a um dos momentos de muita alegria para os candombeiros. O corpo instrumental do Candombe, com exceção da *puíta*, foi conduzido pelas suaves, mas marcantes pancadas percutidas pelas mãos dos aprendizes (Cd-exemplos Vídeo 56). Um último canto registrado no caderno de anotações fez um desfecho poético do que tem sido aprendido no dia a dia pelos garotos “candombeiros mirins”. Na performance abaixo, o menino se apropriou de um dos *guaiás* e puxou o canto em resposta a um dos convites feitos pelo Capitão noutro momento (Figura 156 e 157). Desta vez, o iniciado convidou a todos para presenciar quem estava protagonizando a cena e dando continuidade à tradição do Rosário:

Minha gente venha vê
Venha vê como é que é
Venha esse menino
Tomá conta de maré

Figura 156 – Weliton tocando o guaiá e proferindo um canto



Foto: Ridalvo Felix.

Figura 157 – Saudação aos tambus *sagrados*



Foto: Ridalvo Felix.

A vivência nesse dia, tecido por ritos que constituíram diversos rituais, proporcionou uma reflexão sobre como os candombeiros mais velhos vêm mantendo a tradição de repassar, aos

poucos, os ensinamentos do Candombe. Os momentos de aprendizagem musical de cada criança também revelaram modos de relação com os mais velhos, que na tessitura da filosofia da tradição continua reverberando seus significados em cada ato, comportamento, silenciamento, conduta, valores, canto, toque e dança. Essa forma de transmissão foi também abordada por Juliana Prass que se fundamentou em Gerald T. Johnson – esse autor apresenta três perspectivas que justificam a pesquisa sobre o modo de transmissão do conhecimento musical:

primeiro, música existe em um contexto cultural; segundo, ela pode refletir em várias formas o contexto cultural, incluindo os valores e visões de mundo sobre, enfim, os músicos; e terceiro; ela pode ajudar a moldar atitudes, valores, e perspectivas no sentido de que pessoas de muitas sociedades aprendem algo externo ao som musical através da música que eles experienciam.²⁶⁶

A experiência auditiva, tátil e visual, sempre permeada pelo ritual, configuram as performances ensinadas às crianças que vêm acompanhando o Candombe. Desta forma, assim como a transmissão dos saberes é realizada pelo grupo, ou seja, coletivamente (enquanto um candombeiro ensina a tocar, outro acompanha o aprendiz cantando), as concepções dos conhecimentos também se restituem de modo coletivo e na prática. Outro aspecto importante e que também vem sendo oportunizado aos principiantes, diz respeito ao aprendizado de ritmos de todos os instrumentos. Assim como os mais velhos transitam na condução percussiva de cada um dos instrumentos, o mesmo tem se efetivado com as crianças.

²⁶⁶ JOHNSON. Learning from Music citado por PRASS. Etnografias sobre etnopedagogias musicais, p. 1.

“Zambi me trouxe/ Zambi vai me levá”

A complexa dispersão africana em terras brasileiras, concentrada, primeiramente, na Bahia e depois espalhada por várias partes do território, propiciou um processo de inscrição espaço-temporal e sociocultural configurado por uma espécie de migração interna, cujos resultados são fortemente perceptíveis nas inúmeras formas de expressões negrobrasileiras que mantemos. As variações de tradições afrobrasileiras existentes demonstram o que outrora, no período colonial, ocorreu nas diversas áreas receptoras de africanos e seus descendentes. Portanto, considerar as expressões que têm procedência na África negra, principalmente levando em questão o universo banto abordado aqui, é entender as matrizes que estão representadas sob formas e funções singulares em várias regiões do Brasil e, ao mesmo tempo, comprovar que houve, de fato, processos migratórios, mesmo que forçado. Vale rever, como exemplo, a constituição da tradição do *batuque* no Rio Grande do Sul.

No caso específico do Candombe, pudemos perceber que ele, assim como grande parte das tradições afrobrasileiras, tem na sua continuidade o que foi reconfigurado, em Minas Gerais, pelos africanos bantos, como ressalta Pereira:

Afirmar que o Candombe possui elementos de origem banto significa dizer que a ponte entre o Brasil e as diferentes regiões da África, além de ser um fato histórico, se configura também como referência existencial. Para os afrobrasileiros essa referência consiste na preservação e nas conseqüentes mudanças de um *modus vivendi* que teve a África como berço e o Brasil como território de reelaboração.²⁶⁷

Assim, dentre os vários aspectos que compõem os planos da vida e do mundo mágico-religioso e sua sistematização com os ancestrais nas comunidades do Reinado – e, no nosso caso, com o Candombe –, procuramos evidenciar o elemento instrumental como um dos motivos fundamentais de identificação de matiz banto nas práticas dessa tradição. Desta forma, Pereira já havia observado que:

Chama a atenção a similaridade entre as formas de alguns tambores africanos e brasileiros, bem com o hábito de nomeá-los, de utilizá-los em número de três, de sentar sobre eles durante os rituais e a maneira de afiná-los. Tambores com base em um pedúnculo, com sistema de tensão ou cordas em “N” unindo o couro a uma cinta pregada ao corpo do instrumento aparecem entre os Lunda e os Cokwe de Angola, bem como entre os candombeiros de Minas Gerais.²⁶⁸

Sob essa perspectiva, a diversidade de representações de grupos tradicionais afrobrasileiros se constituiu também por determinações etno-linguísticas, contextuais, culturais e

²⁶⁷ PEREIRA. *Os tambores estão frios*, p. 364.

²⁶⁸ PEREIRA. *Os tambores estão frios*, p. 366.

sociais, em que foi empenhado o grande contingente de africanos. A disseminação ocorrida nas famílias, etnias, sociedades e vastas civilizações africanas pelas Américas não foi suficiente para impedir que outras formas de comunicação fossem criadas. O processo de dispersão implementado não evitou que tradições, crenças, valores e filosofias de vida fossem reapropriados pelos africanos que aqui chegaram.

É fundamental, na exposição das tessituras teóricas dos cantos de dançar das tradições abordadas nesta pesquisa, fazer referência às variedades de formas dançadas e de maneiras de cantar, de se relacionar com os ngomas e de tocá-los. Nesse sentido, a explicitação poética se torna possível porque, nas expressões de cada um dos lugares tratados neste trabalho que têm uma família de ingoma, os aportes que modelam o sistema dos cantos de dançar, como os gestuais, os movimentos, instrumentos musicais, ritmos, melodias, figurinos, tempo, espaço, cores, assim como a própria voz e suas inflexões definem as performances negras das tradições.

A organização instrumental e corporal nos espaços que abarcam e compõem essas tradições, apresentadas na primeira e segunda seção deste ensaio, é movida pela constante e precisa relação dialógica entre ambientes que provocam rotações corporais, simbólicas e filosóficas. Vale lembrar que a gramática proposta, e que delimitou as nossas descrições, teve como artefatos comuns de visões de mundo negro-africana a emissão dialógica entre o solo e o coro, a propriedade de grafitar nos terreiros a rotação anti-horária, acompanhada pelos instrumentos feitos com tronco escavado e cobertos com peles de animal. E mesmo sem a presença deste último, na sua forma física produzida com árvore e pele, a referência ao instrumento percussivo foi reelaborada nos casos das tradições de cantos de dançar de Cabo Verde e Portugal. A performance e ritual de cada um dos grupos analisados se processa por vocalidades em que o corpo emite não somente cantos e movimentos, mas também silêncios e paradas como significantes inscritos na memória da oralidade e corporeidade ancestral. Os instrumentos são uma representação vivificadora da voz nos grupos e comunidades.

As formas de expressão das práticas das tradições e de linguagens que dinamizam as anelares ações mágico-religiosas e o entretenimento, por meio do canto coletivo nas diversas esferas da vida, passam a ser praticadas com novos elementos conforme as necessidades e circunstâncias. É assim que se põe o sentido. Os procedimentos realizados com os significados outrora efetivados em cenários africanos não perdem a filosofia que os sustentam. Com isso, os cantos de dançar também evidenciam os constructos civilizacionais que os povos africanos implementaram fora do território da África negra. Sob esse viés, as tradições mantêm, nas suas tessituras organizacionais e na condução das vidas em comunidades, nas relações com os

ancestrais e funções mágico-religiosas, o trabalho e a existência como sendo interligados, ou seja, por meio de esferas interdependentes e sustentadas no fazer cotidiano.

Diante das diversas reconfigurações, mutações e novas maneiras encontradas pelos africanos e por nós, seus descendentes, um universo de possibilidades se revela inesgotável sob o conceito de “cantos de dançar”, adotados neste trabalho. Se pensarmos na quantidade e singularidade de tradições que abordamos nesta investigação, e que foram identificadas pela especificidade de ter, pelo menos, nas suas práticas a relação indissociável entre o canto e a dança, além dos elementos percussivos e das performances distribuídas em rodas ou meias-luas (meio círculos), teremos uma compreensão inicial do que os africanos circunscreveram nos ambientes além mar.

O recorte que propusemos, tendo como ponto de partida a descrição – que chamamos de gramática da tradição –, de alguns elementos componentes das expressões de cantos de dançar representa um dos indicativos da maneira encontrada pelos nossos antepassados para garantir, de forma perene, seus princípios civilizatórios fora do continente negro.

Visualizamos a prática das tradições de cantos de dançar como sendo uma fórmula universal dos povos negros, cujo objetivo foi criar novos laços e vínculos entre as diversas etnias, dentro do contexto vivido pelos africanos escravizados e tirados das suas terras. Se mergulharmos nos livros de história, nos deparamos com o tão propagado recurso que os escravagistas utilizaram para dificultar o diálogo entre os africanos, qual seja a dispersão de pessoas de uma mesma etnia e dos componentes de uma mesma família, temendo possíveis organizações de rebeliões. Nesse processo, as expressões dos cantos de dançar propiciaram a aproximação e recriação de vários povos.

Por sua vez, os reagrupamentos formados incidiram, por meio dos cantos de dançar, na recomposição e formas de continuar e manter vivas algumas práticas inicialmente vividas no continente africano. A diversidade de expressões que prosseguiram, sendo regida pela força dos *ngomas*, é um dos fundamentos da nossa assertiva. Contudo, como apontamos no decorrer deste trabalho, a ignorância e depreciação dos negros pelos brancos e exploradores em relação às novas formas concebidas pelos nossos antepassados – para dar sentido à vida e manter a sua relação com os ancestrais, além de permitir um equilíbrio com a existência cósmica da natureza –, levaram os dominantes a caracterizarem tudo como *batuque*. E essa atribuição genérica, que identifica as expressões de cantos de dançar que constam no universo afrobrasileiro podem ser identificados como *batuques*, ainda é recorrente na literatura que trata das culturas dos negros, por exemplo, no Brasil.

O percurso que fizemos até este momento nos permite entender que é necessário considerar os elementos que compõem a gramática das tradições, e, também, a performance dos cantantes dançantes no contexto dado para cada realização, além do sentido posto. A depender da circunstância, a performance de uma família de ingoma, como o Candombe, ainda hoje pode ser vista por quem a desconhece como mais um *batuque*, principalmente se pensarmos numa performance do grupo fora do ambiente de Festejo do Rosário. Contudo, mesmo uma família de Candombe estando numa celebração extra-Festejo, isso não a destitui do que ela é na sua comunidade de origem. Essa família de ingoma é, na sua própria comunidade e fora dela, uma tradição composta de aportes performativos que restitui a memória e a inscreve em cada ambiente da performance. Assim, o paradoxo sagrado/profano imposto pelo branco, para classificar um grupo ou comunidade a partir de suas práticas culturais, incide até os dias de hoje em ditar o que pertence a esses dois domínios nas tradições afrobrasileiras. Estas últimas existem e realizam suas práticas sem a religiosidade do divertimento e da recreação. A ação do colonizador foi acreditar que tudo era *batuque* e a (re)ação dos povos reunidos e das famílias de ingoma foi continuar (re)existindo e praticando conforme o modo e a necessidade do lugar e do espaço-temporal... não era *batuque* e nem é.

Portanto, o que queremos deixar posto é a relação filosófica e de sobrevivência existente que estimulou o sujeito, por meio dos cantos de dançar, a buscar reconfigurar suas tradições nas terras distantes da mãe África. A nossa percepção, diante de tudo isso, é que o canto de dançar negro-africano e afrobrasileiro tem como essência uma força que faz as pessoas se aproximarem e celebrarem a vida, mesmo que em alguns casos os sujeitos envolvidos numa dada realização sejam de nacionalidades diferentes. As distintas línguas podem até ser um complicador para impedir uma comunicação inicial, mas o canto de dançar e o seu contexto possivelmente conseguirão reverter esse quadro.

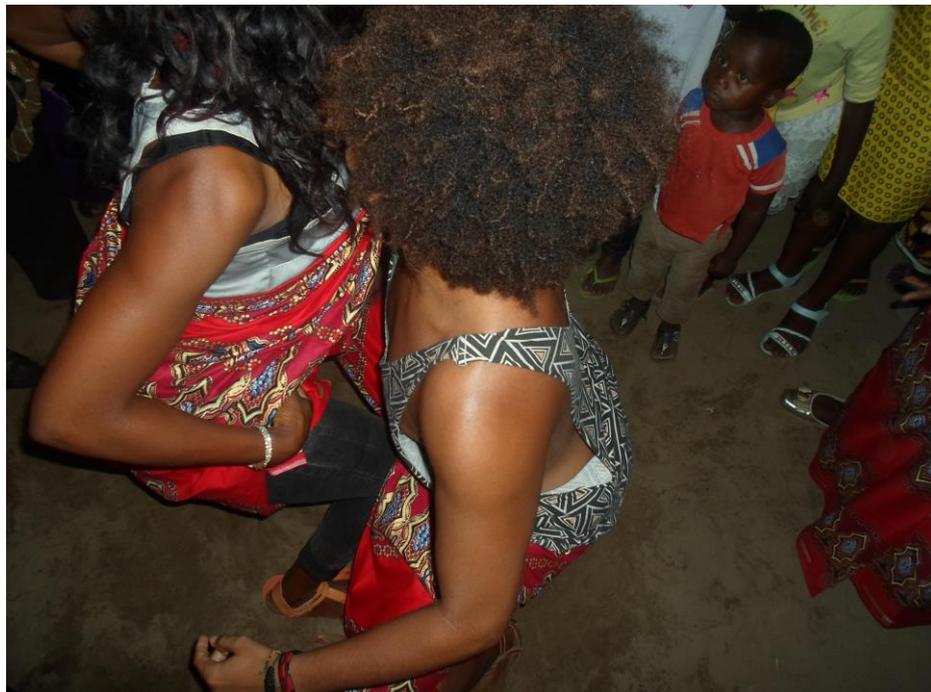
A cena abaixo retrata o momento em que o pesquisador Ridalvo Felix de Araujo, ao vivenciar um ritual de casamento tradicional em Maputo, na área rural do sul de Moçambique, foi convidado para homenagear os noivos por meio do canto de dançar (Figura 158 e 159).

Figura 158 – Mulher executando sua performance



Legenda: A performer se lança ao chão e executa movimentos em que o tronco se aproxima da terra e sobe rapidamente. Maputo, 4 dez. 016.
Foto: Joselina da Silva.

Figura 159 – O pesquisador e a cantante dançante



Legenda: Depois de realizado o solo de cada um, a performance de ambos é concluída com os dois participantes dançando juntos no centro da roda. Maputo, 4 dez. 2016.
Foto: Joselina da Silva.

Nesse casamento, a homenagem referida era constituída por uma espécie de disputa. O conflito teve como arcabouço a emissão de alguns cantos de dançar para se prestar a homenagem. O participante que desenvolvesse a melhor performance dançada seria o vencedor. Enquanto isso, os noivos e seus parentes cantavam e batiam palmas numa roda.

Noutra situação, desta vez em Belo Horizonte, Minas Gerais, o pesquisador foi convidado para participar de uma roda de cantos de dançar. O evento envolvia a transmissão de cantos de dançar de algumas tradições praticadas pelo mestre Arnaldo de Lima, mais conhecido como Mestre Naldinho, piauiense convidado para ministrar o primeiro módulo da disciplina Saberes transversais – Cosmociências: confluências quilombolas contra a colonização, ofertada pela UFMG, no primeiro semestre de 2017. Na ocasião, o pesquisador e o mestre não se conheciam. O evento marcado naquele dia e lugar foi o suficiente para que na roda do Samba de Cumbuca e Leseira eles se encontrassem (Figura 160).

Figura 160 – Roda de Samba de Cumbuca e Leseira



Legenda: O mestre Naldinho, de costas no primeiro plano, ensinando ao pesquisador Ridalvo Felix como dar a pisada do Samba de Cumbuca e da Leseira. Parque Ecológico Lagoa do Nado, em Belo Horizonte, 25 mar. 2017.
Foto: Jéssica Alves.

As passagens acima são pequenos exemplos do que as tradições negras de cantos de dançar carregam e podem causar sinestesticamente, pois elas fluem como universos catalisadores de sujeitos que se (re)encontram pela arte do verbo cantado e pela energia que move e pode unir existências. As expressões negras dos cantos de dançar instauram nas suas realizações possibilidades múltiplas de entrecruzar, num mesmo espaço, pessoas que nunca se viram (e mesmo entre aquelas que se conhecem), mas que são puxadas pelo sopro mágico-poético do canto e da sonoridade instrumental, que as leva a bater os pés ou entrar na roda com palmas, permite a criação de novos caminhos para a vida e o coletivo. O corpo, nesses casos, é visto como um local de saber que articula memórias e inscreve, por meio das performances de cantos de dançar, os sentidos que as diversas esferas da vida manifestam, quer seja de forma material, quer seja imaterial.

Esse corpo que transita, cria-se e ao mesmo tempo é criador das tradições de cantos de dançar, também pode ser um corpo que se lê enquanto performer de uma expressão cultural no seu processo dinâmico. O cantante dançante Capitão David, a nosso ver, é concebido como inscritor da tradição ao praticá-la, e como narrador performático ao escrevê-la quando pensamos nos seus manuscritos. Nesse sentido, Seu David é uma personificação de vozes que ressoam suas memórias, a partir das diferentes temporalidades de existência da tradição, por meio dos manuscritos. Em consonância com seus registros, ele também deixa nos tambus e guaiás as marcas de suas mãos, que se desvelam em tons acentuados e grafitam como em palimpsestos as marcas de dedicação nos corpos dos ingomas.

O Capitão David se revelou como um exímio mestre dos saberes tradicionais. Durante os últimos seis anos, vimos ele criando rumos e executando ações para dar continuidade a tradição do Candombe na sua comunidade, nas famílias de ingomas de Candombe das comunidades vizinhas, além de querer propagar e defender o reconhecimento da existência dessa expressão negra para o estado de Minas Gerais e para o mundo. Nesse período, o Capitão nos apresentou seus manuscritos, criou o primeiro Candombe Mirim de Minas Gerais e vem direcionando outras criações nas comunidades circunvizinhas (Figura 161). Agora, além de continuar transmitindo e ensinando aos mais novos como ser um candombeiro, o Capitão, enquanto autor, também passa a ensinar aqueles que só podem ter acesso a ele por meio da escrita com o seu livro *Candombe: escritos do Capitão David*.

Figura 161 – Candombe Mirim



Legenda: O Candombe Mirim, juntamente com o Capitão David, participa do ritual de abertura em frente ao cruzeiro. Lapinha-MG, 1º maio 2015.
Foto: Ridalvo Felix.

O Capitão David, de dentro da roda do Candombe, profere seus cantos e suas narrações, mas de lá ele também faz ecoar o que pode ser dito, memórias são grafadas em manuscritos, além de outros textos que ele permitiu registrar como os fonográficos e filmográficos. Aos poucos, o Capitão tem alcançado outras rodas da vida como escolas e universidades, carentes, desses outros saberes.

Ao ler o capítulo “Ritual da escrita” do clássico *Os tambores estão frios: herança cultural e ensino religioso no ritual de Candombe*, do autor Edimilson de Almeida Pereira, senti que o ponto de bizarria: “Ô, andorinha, ponha a pena no ar”, “cuja função é desafiar ludicamente um companheiro para a realização de um trabalho sagrado”,²⁶⁹ havia sido lançado para mim, pois aqui estou na roda do Candombe.

Ao contrário do que Pereira diz, quando anuncia:

Como um capitão do Candombe que foi desafiado, pedimos licença aos devotos e aceitamos o convite para viajar com os tambores. Entramos na roda e tentamos escrever um texto que não deixasse cair no vazio o precioso convite apesar de nossas limitações. Agora nos retiramos da roda.²⁷⁰

²⁶⁹ PEREIRA. *Os tambores estão frios*, p. 508.

²⁷⁰ PEREIRA. *Os tambores estão frios*, p. 508.

Aceitei o desafio, mas não sairei da roda. O desafio ainda pode ter outras respostas. O meu primeiro retorno ao desafio veio com o canto: “É d’ingoma/ Saravando tambu/ Peço licença/ Pro meu canto firmá”, que resultou neste primeiro ensaio, mas os laços construídos, os reencontros encaminhados e os ensinamentos apreendidos me fazem pensar que ainda posso me manter na roda. Entretanto, peço licença aos candombeiros e reinadeiros e, para não interromper os voleios do aspiral que rege o Reinado, lanço o ponto confirmando minha continuidade e convidando mais uma pessoa a se juntar nessa roda de Candombe.

Oi, bateno chama
Repica santa maria
Vou ficá nesse Candombe
Quero vê a luz do dia

Se for o caso, aproveite o próximo intervalo em que os candombeiros levarão os tambu para serem afinados e pense no canto que servirá de resposta, mas não deixe os tambores esfriarem.

Referências

Livros, artigos, teses e dissertações

ADEOFE, Leke. Identidade pessoal na metafísica africana. Disponível em: <<http://goo.gl/tA1MYE>>. Acesso em: 22 ago. 2015.

AGUESSY, Honorat. Visões e percepções tradicionais. Disponível em: <<http://zip.net/bgsKP5>>. Acesso em: 22 ago. 2015.

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz*: as edições da narrativa oral no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

AMORIM, Ninno. *Os cocos no Ceará*: dança, poesia e música oral em Balbino e Iguape. 2008. 93 folhas. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Coordenação de Oneyda Alvarenga, 1982-1984; Flávia Toni, 1984-1989. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEBUSP, Edusp, 1989.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. 2. ed. Organização e notas de Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975.

ANDRADE, Mário de. O samba rural paulista. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, v. XLI, p. 37-116, nov. 1937.

ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. 2. ed. Organização e notas de Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ANDREWS, George Reid. Recordando África al inventar Uruguay: sociedades de negros en el carnaval de Montevideo, 1865-1930. Disponível em: <<http://zip.net/bpsLfj>>. Acesso em: 29 maio 2015.

ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de. Africanismos no português do Brasil. Disponível em: <<http://zip.net/bqsL1S>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

ARROYO, Margarete. Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 5, p. 13-20, set. 2000.

ARTUROS, Comunidade Negra dos. *Cantando e reinando com os Arturos* (CD-Livro). Organização de Comunidade Negras dos Arturos e coordenação de Glaura Lucas e José Bonifácio da Luz. Belo Horizonte: Rona, 2006.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez. *Cultura popular no Brasil*: perspectiva de análise. São Paulo: Ática, 1987.

AYALA, Maria Ignez Novais. Apresentação. In: AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cocos*: alegria e devoção. Natal: EDUFRN – Ed. UFRN, 2000. p. 9-17.

AYALA, Maria Ignez Novais. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. In: AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN – Ed. UFRN, 2000. p. 21-40.

AYALA, Maria Ignez Novais; SILVA, Marinaldo José da. Da brincadeira do coco à jurema sagrada: os cocos de roda e de gira. In: AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN – Ed. UFRN, 2000. p. 117-135.

AZEVÊDO, Jimmy Vasconcelos de. A poesia dos cocos. In: AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN – Ed. UFRN, 2000. p. 73-82.

AZEVÊDO, Jimmy Vasconcelos de. O pandeiro e o folheto: a embolada enquanto manifestação oral e escrita. In: AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN – Ed. UFRN, 2000. p. 83-104.

BARBOSA, Wilson do Nascimento. Da `Nbandla à Umbanda: Transformações na Cultura Afro-Brasileira. Disponível em: <<http://zip.net/bpsKWq>>. Acesso em: 01 jun. 2015.

BARTHES, Roland; MARTY, Eric. Oral/escrito. In: *Enciclopédia Einaudi – Oral/escrito*. Argumentação. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

BASTIDE, Roger. O princípio de individuação: contribuição a uma filosofia africana. Disponível em: <<https://goo.gl/LGm1zb>>. Acesso em: 23 ago. 2015.

BATSÍKAMA, Raphael; BATSÍKAMA, Patrício. Estruturas e instituições do Kôngo. Disponível em: <<http://zip.net/bssKfV>>. Acesso em: 3 jun. 2015.

BENJAMIM, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BOCCIA, Leonardo. Musicologia, etnomusicologia e etnocenologia. In: BIÃO, Armindo. (Org.). *Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia*. Salvador: P&A Editora, 2007.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Disponível em: <<http://zip.net/bbsKbY>>. Acesso em: 3 fev. 2015.

BONVINI, Emílio. Línguas Africanas e português falado no Brasil. In: FIORIN, José Luiz, PETTER, Margarida. *África no Brasil: a formação da língua portuguesa*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 15-62.

BORGES, Mackeli Ribeiro; CHADA, Sonia. Candomblé e Umbanda: o compartilhamento de práticas e repertórios musicais pelas entidades caboclas. In: ENCONTRO NACIONAL DA ABET, 9., 2009, Maceió. *A etnomusicologia e a produção de conhecimento*. p. 435-444. Disponível em: <<http://zip.net/bgsKn8>>. Acesso em: 1 jun. 2015.

BORGES, Célia Maia. *Escravos e libertos nas Irmandades do Rosário: devoção e solidariedade em Minas Gerais – séculos XVIII e XIX*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

BOSI, Ecléa. Memória-sonho e memória-trabalho. In: _____. *Memória e sociedade: lembranças de velho*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979. p. 41-70.

BRAGA, Reginaldo Gil. A primeira gravação etnográfica do batuque do Rio Grande do Sul (1946) e as (des)continuidades aparentes na tradição do tambor hoje. Disponível em: <<http://zip.net/bysK6K>>. Acesso em: 19 fev. 2015.

BRAGA, Reginaldo Gil. Processos sociais de ensino e aprendizagem, performance e reflexão musical entre *tamboreiros* de nação: possíveis contribuições à escola formal. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 12, p. 99-109, mar. 2005.

BRANDÃO, Vanessa Ribeiro. Performance como ressignificação do mito. In: ALEXANDRE, Marcos Antonio; BARBOSA, Tereza Virgínea Ribeiro (Org.). *Mito e performance*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

BRITO, José Celestino de Jesus; SOUZA, Andrey Lopes. Educação, memórias e modos de vida: educação quilombola no quilombo dos gurutubanos, no norte de Minas Gerais. Disponível em: <<http://zip.net/btsLJ3>>. Acesso em: 01 jul. 2015.

CALVET, Louis-Jean. *Tradição oral e tradição escrita*. Tradução de Waldemar Ferreira Netto, Maressa de Freitas Vieira. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

CANDIDO, Antonio. *Parceiros do rio bonito*. São Paulo: Editora 34, 2001.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CARNEIRO, Edison. *Folgedos tradicionais*. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1982.

CARNEIRO, Edison. *Samba de umbigada*. Rio de Janeiro: MEC, 1961.

CARVALHO, Elienay Gomes. *Rapsódia paraense para big band: uma reelaboração de gêneros do Pará*. 112 f. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

CARVALHO, José Jorge. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. Disponível em: <<http://zip.net/bmsK6n>>. Acesso em: 3 jun. 2015.

CARVALHO, José Jorge. *Um panorama da música afro-brasileira: parte 1. Dos gêneros tradicionais aos primórdios do samba*. Brasília: UnB, 2000. (Série Antropologia, 275). Disponível em: <<http://zip.net/bnsK7M>>. Acesso em: 07 de jul. 2011.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro. Ediouro, 1962. (Terra Brasilis)

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro: j-z*. 3. ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Folclore do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1967.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Editora da USP, 1984.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Made in Africa*. São Paulo: Global, 2002.

CASTRO, Yeda Pessoa de. A influência das línguas africanas no português brasileiro. Disponível em: <<http://zip.net/bksKZM>>. Acesso em: 2 nov. 2011.

CASTRO, Yeda Pessoa de. A língua portuguesa que falamos é culturalmente negra. Disponível em: <<http://zip.net/bcsP84>>. Acesso em: 4 fev. 2016.

CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia*. um vocabulário afro-brasileiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Influência das línguas africanas no idioma brasileiro. Disponível em: <<http://zip.net/bps7W3>>. Acesso em: 8 abr. 2016.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Marcas de africania no português brasileiro. Disponível em: <<http://zip.net/bvsLnp>>. Acesso em: 3 fev. 2015.

CATENACCI, Vivian. Cultura popular: entre a tradição e a transformação. Disponível em: <<http://zip.net/bssLl7>>. Acesso em: 3 fev. 2015.

COELHO, Maria do Socorro Vieira. Aspectos da linguagem falada pelos gurutubanos. Disponível em: <<http://zip.net/bksKZP>>. Acesso em: 1 jul. 2015.

COELHO, Maria do Socorro Vieira. Quilombolas gurutubanos: história e cultura. Disponível em: <<http://zip.net/bqsLXW>>. Acesso em: 1 jul. 2015.

COMUNIDADE dos Arturos/Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais-IEPHA/MG. Belo Horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 2014.

CRAVEIRINHA, José. *O folclore moçambicano e as suas tendências*. Alcance: Maputo, 2009.

DERIVE, Jean. A canção em uma sociedade de tradição oral da Costa do Marfim (os diúla de Kong). Tradução de Neide Freitas; Revisão da tradução Sônia Queiroz. In: _____. *Literarização da oralidade e oralização da literatura*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2015. p. 71-81. (Cadernos Viva Voz)

DERIVE, Jean. Literarização da oralidade, oralização da literatura nas culturas africanas. Tradução de Neide Freitas; Revisão da trad. Sônia Queiroz. In: _____. *Oralidade, literarização e oralização da literatura*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010. p. 7-26. (Cadernos Viva Voz)

DERIVE, Jean. O jovem mentiroso e o velho sábio: esboço de uma teoria “literária” entre os diolas de Kong (Costa do Marfim). Tradução de Raquel Chaves; Revisão da tradução Sônia Queiroz. In: _____. *Oralidade, literarização e oralização da literatura*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010. p. 45-65. (Cadernos Viva Voz)

DIAS, Juliana Bras. Dança e conflito: uma reflexão sobre o *Toyi-Toyi* sul-africano. *Antropolítica*, 33, Niterói, 99-117, 2012.

DIAS, Paulo. Tradição e modernidade nas ingomas do Sudeste: Jongo e Candombe. In: LAHNI, Cláudia Regina; *et al.* (Org.). *Culturas e diásporas africanas*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2009.

DIAS, Paulo; MONTEIRO, Marianna F. M. Os fios da trama: grandes temas da música popular tradicional brasileira. Disponível em: <<http://zip.net/bnsLcs>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

DOMINGOS, Luis Tomas. A visão africana em relação à natureza. Disponível em: <<http://zip.net/bbsKYS>>. Acesso em: 22 ago. 2015.

DOMÍNGUEZ, Maria Eugenia. *Suena el Río: Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires*. 2009. 267 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

DOSSIÊ IPHAN 5 – Jongo no Sudeste. Disponível em: <<http://zip.net/bssLqN>>. Acesso em: 15 mar. 2012.

ELIADE, Micera. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ESTEVES, Ana Maria P. Jenipapo, carvão e água: consentimento e resistência. In: LIGIÈRO, Zeca; ZENICOLA, Denise (Org.). *Performances afro-ameríndia*. Rio de Janeiro: Publit, 2007.

FERRAZ, Patrícia. Dança e corporalidade brincante de matriz negra no Pará. Disponível em: <<http://zip.net/brsLbf>>. Acesso em: 20 maio 2015.

FERRETTI, Sergio F. Mário de Andrade e o tambor de crioula do Maranhão. Disponível em: <<http://zip.net/bvsLnt>>. Acesso em: 21 maio 2015.

FILHO, Aderval Costa. Gurutubanos, caatingueiros e geraizeiros: identidades rurais, territorialização e protagonismo social. Disponível em: <<http://zip.net/blsKpR>>. Acesso em: 1 jul. 2015.

FILHO, Aderval Costa. *Os gurutubanos: territorialização, produção e sociabilidade em um quilombo do centro norte-mineiro*. 2008. 293 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

FINNEGAN, Ruth. Drum language and literature. In: _____. *Oral literature in Africa*. London and New York: Oxford University Press, 1970. p. 481-499.

FINNEGAN, Ruth. O significado da literatura em culturas orais. Tradução de Ana Elisa Ribeiro. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2006. p. 64-104. (Cadernos Viva Voz)

FRIGERIO, Alejandro. Artes negras: uma perspectiva afrocêntrica. *Revista O Percevejo*. Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 51-67, 2003.

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. A visão Bântu Kôngo da sacralidade do mundo natural. Disponível em: <<http://zip.net/bysLs0>>. Acesso em: 27 ago. 2015.

FUNES, Eurípedes Antônio. Negros no Ceará. In: SOUZA, Simone de. (Org.). *Uma nova história do Ceará*. 4. ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2007. p.103-132.

GALANTE, Rafael Benvindo Figueiredo. *Da cupópia da cúica: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico negro (sécs. XIX e XX)*. 2015. 146 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

GOMES, Francisco Marlon da Silva. *Memórias das danças do marabaixo e do batuque: cultura quilombola e corporeidade na comunidade do Curiaú em Macapá-AP*. 2012. 99 f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012.

GONÇALVES, Janice. Pierre Nora e o tempo presente: entre a memória e o patrimônio cultural. Disponível em: <<http://zip.net/bgsKLG>>. Acesso em: 13 jul. 2015.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. Disponível em: <<http://zip.net/bhsLnN>>. Acesso em: 29 jan. 2015.

HORTA, Carlos Felipe de Melo Marques. *O grande livro do folclore*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000.

HOUNTONDJI, Paulin J. Conhecimento de África, conhecimento de Africanos: duas perspectivas sobre os estudos africanos. Disponível em: <<http://zip.net/bgsKQk>>. Acesso em: 22 ago. 2015.

JÚNIOR, Afonso Capelas. *As donas da história*. Disponível em: <<http://zip.net/bysLs3>>. Acesso em: 15 nov. 2011. Não paginado.

JÚNIOR, Antônio de Assis. *Dicionário kimbundu-português: linguístico, botânico, histórico e corográfico seguido de um índice dos nomes próprios*. Luanda: Argente, Santos e C.^a Ld^a [1943?].

JUNOD, Henri. A vida da povoação. In: _____. *Usos e costumes dos bantu*. Maputo: Arquivo histórico de Moçambique, 1996. Tomo 1. p. 285-467. (Documentos, 3).

KAPHAGAWINI, Didier N; MALHERBE, Jeanette G. Epistemologia africana. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (Org.). *The African Philosophy Reader*. New York, 2002. P. 219-229. Disponível em: <<http://zip.net/bjsK3W>>. Acesso em: 22 ago. 2015.

KUBIK, Gehrard. Pesquisa musical africana dos dois lados do Atlântico: algumas experiências e reflexões pessoais. Disponível em: <<http://zip.net/bgsKLLK>>. Acesso em: 20 jan. 2015

LARA, Sílvia Hunold. Significados cruzados: um reinado de congos na Bahia. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org.). *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas, SP: Editada da UNICAMP, CECULT, 2002. p. 71-100.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

LEITE, Marcelo Eduardo. Fotografia e documentação no interior paulista: o “batuque da umbigada” por Rodolpho Copriva. Disponível em: <<http://zip.net/bxsL0V>>. Acesso em: 19 jun. 2015.

LIENHARD, Martin. *O mar e o mato: histórias da escravidão (Congo-Angola, Brasil, Caribe)*. Salvador: EDUFBA/CEAO, 1998.

LIGIÉRO, Zeca (Org.). *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: desenhos das performances africanas no Brasil. *Aletria*, Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v. 21, n. 1, p. 133-145, jan./abr. 2011.

LIGIÉRO, Zeca. Performances procissionais afro-brasileiras. *Revista O Percevejo*. Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 84-98, 2003.

LIMA, Claudia. O profano e o sagrado no cotidiano africano. Disponível em: <<http://zip.net/bwsKBy>>. Acesso em: 22 out. 2015.

- LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
- LOPES, José de Souza Miguel. Poderá ainda o Ocidente escutar a voz que vem da África?. In: AMÂNCIO, Iris Maria da Costa (Org.). *ÁFRICA-BRASIL-ÁFRICA: matrizes, heranças e diálogos contemporâneos*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; Nandyala, 2008. p. 27-38.
- LUCAS, Glaura. *Vamo façe maravilha!?: avaliação estético-ritual das performances do Reinado pelos congadeiros*. *Per misí*, Belo Horizonte, n. 24, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://zip.net/btsLFh>>. Acesso em: 17 fev. 2012.
- LUCAS, Glaura. As falas da ingoma. In: TUGNY, Rosângela Pereira; QUEIROZ, Ruben Caixeta de (Org.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LUCAS, Glaura. Cantos afro-brasileiros: brincando e resistindo na tradição. *Artes e ofícios dos saberes tradicionais* – Comunidade dos Arturos. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.
- LUCAS, Glaura. O batuque e os “Filhos de Zambí”: recriações sócio-musicais na comunidade negra dos Arturos. Disponível em: <<http://zip.net/bhsLj7>>. Acesso em: 1 jun. 2015. p. 392-398.
- LUCAS, Glaura. O ritual dos ritmos no congado mineiro dos Arturos e do Jatobá. Disponível em: <<http://zip.net/bdsLv9>>. Acesso em: 12 nov. 2014.
- LUCAS, Glaura. *Os sons do rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. (Reconquista do Brasil)
- MACHADO, Adilbênia Freire. Linguagem e identidade africana/afro-brasileira. Disponível em: <<http://zip.net/bhsLkp>>. Acesso em: 22 out. 2015.
- MACHADO, Vanda. Tradição oral e vida africana e afro-brasileira In: SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré (Org.). *Literatura afrobrasileira*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.
- MAGALHÃES, Celso de. *A poesia popular brasileira*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973. (Coleção Rodolfo Garcia).
- MAIA, Antonio da Silva. *Dicionário complementar*. Português – Kimbundo – Kikongo (Línguas nativas do centro e norte de Angola). Lisboa: Cooperação Portuguesa, 1994.
- MAKUMBA, Maurice M. *Introdução à filosofia africana: passado e presente*. Maputo: Paulinas, 2014.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo e da memória: os Congados. *Revista O Percevejo*. Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 68-83, 2003.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciella; ARBEX, Márcia (Org.). *Perfomance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: POSLIT/UFMG, 2002. p. 69-91.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. Disponível em: <<http://zip.net/bnsK8g>>. Acesso em: 22 ago. 2015.

MBITI, John. O mal no pensamento africano. Disponível em: <<http://zip.net/btsLFx>>. Acesso em: 22 ago. 2015.

MCELROY, Isis. O reino de Aruanda: de porto luso-angolano de escravos a reino mítico afro-brasileiro. Disponível em: <<http://zip.net/bwsKBR>>. Acesso em: 1 jun. 2015.

MENDONÇA, Abílio de. Os aportes negroafricanos no português brasileiro. Disponível em: <<http://zip.net/bfsKWY>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

MONTAÑO, Oscar D. Candombe -herencia africana en el Uruguay. In: ORALIDAD para el rescate de la tradición oral de América Latina y el Caribe. La Habana: UNESCO, 2009. p. 76-79. Disponível em: <<http://zip.net/bssLmy>>. Acesso em: 3 jun. 2015.

MONTEIRO, Livia Nascimento. Os filhos do Rosário: memórias da escravidão e o pós-abolição em Minas Gerais. Disponível em: <<http://zip.net/bbsKVm>>. Acesso em: 11 maio 2014.

MONTENEGRO, Antonio Torres. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. São Paulo: Contexto, 1992.

MOREIRA, Gil José Cabral. O batuque e a nova geração de finason & konbersu sabi: uma abordagem cultural e literária. Disponível em: <<http://zip.net/brsK5X>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2005.

MORENO, Josane Cristina Santos. In: AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN, 2000. p. 41-46.

MOTA, Jhone Phillip Ferreira; NETO, Manoel Rodrigues Rocha; SANTOS, Lidiane Silva. Brejo dos Crioulos: costumes e tradições de uma comunidade remanescente de quilombolas através da fotografia em quadrinhos. Disponível em: <<http://zip.net/btsLJZ>>. Acesso em: 2 jul. 2015.

MOURA, Clovis. *Dialética radical do Brasil negro*. São Paulo: Anita, 1994.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

MULUNDWE, Banza Mwepu; TSHAHWA, Muhota. Mito, mitologia e filosofia africana. *Mitunda. Revue des Cultures Africaines*, v. 4, número especial, p. 17-24, 2007. Disponível em: <<http://zip.net/bbsKYz>>. Acesso em: 22 ago. 2015.

NASCIMENTO, Hermes. *Nau catarineta de Cabedelo 1910/1952*. Campina Grande: Bagagem, 2004.

NERY, Cris. Um olhar sobre o Congado das Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2012. Disponível em: <<http://zip.net/blsKtm>>. Acesso em: 21 out. 2014.

NOGUEIRA, Claudete de Sousa. Registros de tradição oral e memória: relatos de uma pesquisa. Disponível em: <<http://zip.net/bdsLwt>>. Acesso em: 13 jan. 2015.

NOGUEIRA, Glaucia Aparecida. *Batuko, patrimônio imaterial de Cabo Verde – percurso histórico musical*. 2011. 138 f. Dissertação (Mestrado em Patrimônio e Desenvolvimento) – Departamento de Ciências Sociais e Humanas, Universidade de Cabo Verde, Praia, 2011.

OLIVEIRA, Edna dos Santos. *Devoção, tambor e canto: um estudo etnolinguístico da tradição oral de magazineiro*. 2015. 266 folhas. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

OLIVEIRA, Rosângela Paulino de. Candombe e o culto aos antepassados. Disponível em: <<http://zip.net/bhsSBw>>. Acesso em: 11 fev. 2016.

ORO, Ari. Religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul: passado e presente. Disponível em: <<http://zip.net/bhsLks>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

ORTIZ, Renato. *A consciência fragmentada: ensaios de cultura popular e religião*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

PACHECO, Gustavo. Memória por um fio: as gravações históricas de Stanley J. Stein. In: LARA, Hunold Silvia; PACHECO, Gustavo (Org.). *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein*. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: SECULT, 2007. p. 15-32.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

PANTOJA, Selma. Angola com os ngangas e os zumbis nas redes da inquisição no século XVIII. In: ISAIA, Artur Cesar (Org.). *Orixás e espíritos: o debate interdisciplinar na pesquisa contemporânea*. Uberlândia: EDUFU, 2006.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Os tambores estão frios: herança cultural e sincretismo religioso no ritual de candombe*. Juiz de Fora/Belo Horizonte: Funalfa Edições/ Mazza Edições, 2005.

PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. *Ouro Preto da palavra: narrativas de preceito do Congado em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2003.

PIMENTEL, Danieli dos Santos; FARES, Josebel Akel. O lugar das poéticas orais. Disponível em: <<http://zip.net/bgsKL7>>. Acesso em: 3 jun. 2015.

PINA, Domingo da Costa de. *Ntóni Denti d'Oro – o rei do batuque*. 2007. 58 folhas. Monografia (Licenciatura em Estudos Cabo-verdianos) – Instituto Superior de Educação, Praia-Santiago/Cabo Verde, 2007.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma Antropologia sonora. Disponível em: <<http://zip.net/bmsK27>>. Acesso em: 3 nov. 2014.

PRANDI, Reginaldo. As religiões afro-brasileiras e seus seguidores. *Civitas*, Porto Alegre, vol. 3, n 1, p. 15-33, 2003.

PRASS, Luciana. Etnografias sobre etnopedagogias musicais. *Revista da Fundarte*, v. 5, p 13-20, 2005.

PRASS, Luciana. *Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa: musicalidades quilombolas do sul do Brasil*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

PREVITALLI, Ivete Miranda. Minkisi e iniquices: cosmovisão banta e ressignificação no candomblé angola. Disponível em: <<http://zip.net/bysLw9>>. Acesso em: 29 abr. 2015.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. *As inscricuras do verbo: dizibilidades performáticas da palavra poética africana*. 2007. 312 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

QUEIROZ, Sônia (Org.). *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. (Cadernos Viva Voz).

QUEIROZ, Sônia. *Pé preto no barro branco: a língua dos negros da Tabatinga*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

RAMOS, Arthur. *Introdução à antropologia brasileira: as culturas negras*. Rio de Janeiro: CEB/Guanabara, 1971. (Coleção Arthur Ramos, 3).

RAMOS, Arthur. *O folclore negro do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1954.

REIS, João José. Tambores e temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org.). *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas, SP: Editada da UNICAMP, CECULT, 2002. p. 101-156.

REIS, Liana Maria. Africanos no Brasil: saberes trazidos e ressignificações culturais. In: AMÂNCIO, Iris Maria da Costa (Org.). *África-Brasil-África: matrizes, heranças e diálogos contemporâneos*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; Nandyala, 2008. p. 39-59.

RIBEIRO, Jorge Castro. “Batuque é dança dos negros”: uma análise das representações de raça, cultura e poder no discurso do batuque cabo-verdiano em Portugal. Disponível em: <<http://zip.net/bgsKn8>>. Acesso em: 01 jun. 2015. p. 298-306.

RIBEIRO, Jorge Castro. Migração, sodade e conciliação: a prática do batuque cabo-verdiano em Portugal. Disponível em: <<http://zip.net/bjsK9R>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

RIBEIRO, Maria de L. Borges. *O jongo*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1984. (Cadernos de Folclore, 34)

RICOEUR, Paul. *As culturas e o tempo: estudos reunidos pela Unesco*. Tradução de Gentil Títton, Orlando dos Reis, Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Editora da USP, 1975.

ROSA, Gisela Maria Gracias Ramos. Tocando com as mulheres do batuque. Disponível em: <<http://zip.net/bgsKPV>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

ROSEIRO, António Henrique Rodrigues. *Símbolos e práticas culturais dos Makonde*. 2013. 297 f. Tese (Antropologia Social e Cultural) – Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2013.

SAMPAIO, Neide Aparecida de Freitas. *Por uma poética da voz africana: transculturações em romances e contos africanos e em cantos afro-brasileiros*. 2008. 334 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

SANDRONI, Carlos. “Uma roda de choro concentrada”: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. In: IX ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL 2000. *Anais...* Belém, 2000, p. 19-26.

SANDRONI, Carlos. *O feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Editora UFRJ, 2001. Disponível em: <<http://zip.net/bwsKdf>>. Acesso em: 03 mar. 2014.

SANTANA, Gean Paulo Gonçalves. *Vozes e versos quilombolas: uma poética identitária e de resistência em Helvécia*. 2015. 265 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

SANTANA, Gean Paulo Gonçalves. Vozes poéticas femininas: resistência, saberes e manutenção identitária no quilombo de Helvécia. Disponível em: <<http://zip.net/bysLxc>>. Acesso em: 19 out. 2015.

SANTOS, Cláudio Alberto dos. Onde o bastão penetra a terra: a performance do moçambique de Belém. *Revista O Percevejo*. Rio de Janeiro, ano 11, n.12, p. 148-161, 2003.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. 2. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SANTOS, Juana Elbein; SANTOS, Descoredes M. dos. A cultura nagô no Brasil: memória e continuidade. *Revista USP*, São Paulo, n. 18, 1993. Disponível em: <<http://zip.net/bdsLzn>>. Acesso em: 22 ago. 2015.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. Tradução de Dandara. *Estudos da Performance*, Rio de Janeiro, Unirio, v. 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. Tradução de Giovanni Cirino. In: MYERS, Helen. *Ethnomusicology*. An Introduction. Londres: The MacMillan Press, 1992.

SILVA, Alberto da Costa e. Um Brasil, muitas Áfricas. Disponível em: <<http://zip.net/btsLJM>>. Acesso em: 30 jul. 2014.

SILVA, Expedito José da. *Meus versos, minha história*. Crato: Expedito José da Silva, 2012.

SILVA, Júlio. *Instrumentos musicais tradicionais de Moçambique*. Maputo: Paulinas, 2016.

SILVA, M. P. da. Novas diretrizes curriculares para o estudo da História e da Cultura afro-brasileira e africana: a lei 10.639/03. *EccoS*, São Paulo, v. 9, n. I, p. 39-52, jan./jun. 2007.

SILVA, Marcilene da. Sincretismo religioso e formas de resistência: uma reflexão sobre a comunidade quilombola de Mato do Tição – Minas Gerais. Disponível em: <<http://zip.net/bnsSt4>>. Acesso em: 11 fev. 2016.

SILVA, Marinaldo José da; AYALA, Maria Ignez Novais. Da brincadeira do coco à jurema sagrada: os cocos de roda e de gira. In: AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN – Ed. UFRN, 2000. p. 117-135.

SILVA, Rubens Alves da. Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. Disponível em: <<http://zip.net/bqsL1y>>. Acesso em: 10 dez. 2014.

- SIMSON, Olga R. de Moraes Von. O samba paulista e suas histórias. Disponível em: <<http://zip.net/blsKs5>>. Acesso em: 12 jan. 2015.
- SLENES, Robert. “*Malungu, ngoma vem!*”: África coberta e descoberta do Brasil. *Revista USP*, São Paulo, n. 12, p. 48-67, jan.-fev. 1992.
- SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOUZA, Débora Simões de. Angoma, ngoma: o jongo e a narrativa sobre uma comunidade quilombola. *Revista África e Africanidades*, ano IV, n. 14-15, ago./nov. 2011.
- SOUZA, Gilda de Mello e. Catolicismo negro no Brasil: santos e minkisi, uma reflexão sobre miscigenação cultural. Disponível em: <<http://zip.net/bbsKYr>>. Acesso em: 29 abr. 2015.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- SOUZA, Marina de Mello e. Algumas impressões e sugestões sobre o ensino de história da África. *Revista História Hoje* (Dossiê: Ensino da História da África e da Cultura Afro-brasileira), Belém, v. 1, n. I, p. 17-28, ago. 2011/jul. 2013.
- SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação do Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- SOUZA, Marina de Mello e. Santo Antônio de nó-de-pinho e o catolicismo afro-brasileiro. Disponível em: <<http://zip.net/bksK23>>. Acesso em: 5 jan. 2015.
- SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Danças licenciosas, coluptuosas, sensuais....mas atraentes!: representações do batuque em relatos de viajantes (Brasil – século XIX). Disponível em: <<http://zip.net/bksLKj>>. Acesso em: 12 jan. 2016.
- TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. Tradução de Marcela Fuentes. *Estudos da performance*, Rio de Janeiro, Unirio, ano 11, n 12, p. 17-24, 2003.
- TEIXEIRA, Marli Geralda. Compreensões de afrodescendência: um conceito em construção. Disponível em: <<http://zip.net/bysLxg>>. Acesso em: 03 fev. 2015.
- TET*AMANZY, Ana Lúcia Liberato; ZALLA, Jocelito; D’AJELLO, Luís Fernando Telles (Orgs.). *Sobre as poéticas do dizer*: pesquisas e reflexões em oralidade. São Paulo: Letra e voz, 2010.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular de índios, negros e mestiços*. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.
- TINHORÃO, José Ramos. *O samba agora vai...: a farsa da música popular no exterior*. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Um colóquio de bruxos: Mário de Andrade, Fernando Ortiz e a “música de feitiçaria”. Disponível em: <<http://zip.net/blsKs8>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

TRAVASSOS, Lorena; CARVALHO; Nadja. Serena, serená: um documentário sobre a memória da cultura paraibana. *CAOS – Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, n. 11, p. 25-41, 2006. Disponível em: <<http://zip.net/bdsLzf>>. Acesso em: 13 mar. 2012.

TUGNY, Rosângela Pereira; QUEIROZ, Ruben Caixeta de (Orgs.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

TURNER, Victor. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em antropologia da experiência (primeira parte). Disponível em: <<http://zip.net/blsKs9>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

VAINFAS, Ronaldo; SOUSA, Marina de Mello e. Catolização e poder no tempo do tráfico: o reino do Congo da conversão coroada ao movimento antoniano, século XV-XVIII. Disponível em: <<http://zip.net/bmsK50>>. Acesso em: 27 ago. 2015.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Os Orixás*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Corrupio, 2002.

VIDAL, Lima Rogério. Tradição oral afrobrasileira: saberes trançados na comunidade negra rural do Mucambo. Disponível em: <<http://zip.net/bxsL4s>>. Acesso em: 3 fev. 2015.

VIDEIRA, Piedade Lino. *Batuques, folias, ladainhas: a cultura do Quilombo do Cria-ú em Macapá e sua educação*. Fortaleza: Edições UFC, 2013.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: _____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franco Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1974, p.97-116.

ZENICOLA, Denise. A coreografia das iabás. *Revista O Percevejo*. Rio de Janeiro, ano 11, n.12, p. 99-122, 2003.

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

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia, Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, leitura, recepção*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CD's sonoros

- A BARCA. *Trilha, Toada e Trupé*. São Paulo: Petrobrás, 2006. (Projeto Turista Aprendiz).
- ARCOVERDE, Samba de Coco Raízes do. Recife: Cavalo Marinho, 2000.
- ARTUROS, Comunidade Negra dos (Org.) *Cantando e reinando com os Arturos*. CD-livro. Glaura Lucas e José Bonifácio da Luz (Coord.). Belo Horizonte: Editora Rona, 2006.
- ASHANTI, Casa Fanti. *Tambor de crioula de taboca*. São Luis: A barca, 2004 (Projeto Turista Aprendiz).
- AZEVEDO, Luís Heitor Corrêa de. *Music of Ceará and Minas Gerais*. Washington: American Folklife Center in the Library of Congress, Rykodisc, 1997. (Library of Congress Endangered Music Program)
- CACHIMBINHO; MOUZINHO, Geraldo. *Cocos e emboladas*. São Paulo: Beverly, 1991.
- CHICO, Mestre. *O Calor do tambor-de-crioula do Maranhão dá o dom a cultura popular, Mestre Chico*. São Luís: VCR Comunicação & Marketing e Stúdio, 2002. (Caixa com vídeo e três cds sobre Mestre Felipe, Mestre Leonardo e Mestre Chico)
- DIAS, Paulo. (Dir. geral de pesquisa). *Mosaico musical dos quilombos*. São Paulo: Associação Cultural Cachueral, Fundação Palmares, 2002. [Faixas1-6, 11-17.]
- JESUS, Clementina de. *Clementina de Jesus – convidado especial Carlos Cachaca*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1976.
- LINDALVA e NORTE, Lavandeira do. *Os feras da embolada*. [s.d.]
- MACHADO, Marina (Prod.). *Candombe da Serra do Cipó*. Belo Horizonte, 2000.
- MARÇAL, Juçara; DINUCCI, Kiko. *Padê*. São Paulo, 2008.
- MARIA, Cia Cabelo de. *Cantos de trabalho*. São Paulo: SESC, 2007.
- MOURA, Fernando; NEGREIROS, Carlos (Prod.). *Conguê: a herança africana que construiu a música brasileira*. Rio de Janeiro: Petrobrás, SEPIR, CIDAN, Canal Futura, s. d. (Projeto A Cor da Cultura).
- NUNES, Clara. *Brasil mestiço*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1980.
- PANDEIRO, Jackson do; SILVA, Jacinto. *Brasil popular*. Rio de Janeiro: Sony BMG, 2011.
- RIBEIRO, Rita. *Tecnomacumba*. Rio de Janeiro: Manaxica Produções, 2006.
- SANTOS, Sérgio. *África – quando o Brasil resolveu cantar*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002
- SILVA, Bezerra da Silva. *O rei do coco*. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1971.
- SILVA, Jacinto. *Cantando*. São Paulo: CBS, 1966.
- TIZUMBA, Maurício (Prod.). *Tambor grande*. Belo Horizonte: Estúdio Bemol, 2001. [Faixas 1 a 12.]

TOLEDO, Anicide. *Anicide Toledo – a voz feminina do batuque de umbigada*. Capivari: Diretoria do Patrimônio Histórico de Capivari, 2012.

Vídeos

A PRIMEIRA boca, a primeira casa: relatos sobre o novo batuque de umbigada – ancestralidade. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CeDqtpZuLAc>>. Acesso em: 23 jun. 2015

A QUILOMBOLA Paula e seu canto. Disponível em: <<http://zip.net/brsKdF>>. Acesso em: 23 jun. 2015.

AFRICA em Docs – Cabo Verde – BATUQUE [A Alma de Um Povo]. Disponível em: <<http://zip.net/bgsJWm>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

ARAUJO, Ridalvo Felix de (Dir.). *Na pisada do covo na batida do ganzá*. Crato: Projeto Verde Vida, 2010.

AS BATUCADEIRAS da Cova da Moura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GRomE8MH_0E>. Acesso em: 23 mar. 2015.

AS ESCRAVAS da Mãe de Deus. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xZ-UNgmNL1I>>. Acesso em: 09 jun. 2015.

AS MATRIARCAS do samba de bumbo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=goa3UAWjAlg>>. Acesso em: 09 jun. 2015

AZEVEDO, Luciano; RAVEL, Asley (Dir.). *Coco de roda Quiteria Noberto*. Monteiro: Carabina Produções, 2005.

BATUCADEIRAS_bairro 6 de Maio, Damaia, 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=otXS07EfOhI>>. Acesso em: 27 fev. 2015.

BATUCADERAS Delta Cultura – nós alma. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zE5QgraCezo>>. Acesso em: 23 mar. 2015.

BATUCADEIRAS de miitina.vob. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MfrEr4X3j68>>. Acesso em: 23 mar. 2015.

BATUKADERAS, Noti pensa manchi Bai.m2v.flv. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SSFt4ewGNOg>>. Acesso em: 23 mar. 2015.

BATUQUE com os gorutubanos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3IWM0M7hNsg>>. Acesso em: 23 jun. 2015.

BATUQUE dança folclórica – típica quilombola (Gorutuba/Jaíba). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8j34qm0FbPY>>. Acesso em: 23 jun. 2015.

BATUQUE de umbigada – Piracicaba. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CAUbepso80>>. Acesso em: 22 jun. 2015.

BATUQUE de umbigada (SP). Projetos Grandes Temas. Edição batuque no espaço Cachuêral. ago/12. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Havd6FL0sdQ>>. Acesso em: 22 jun. 2015.

BATUQUE de umbigada revelando São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w_dIcxOd_w8>. Acesso em: 22 jun. 2015.

BATUQUE do Norte de Minas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_nbrvG_cOfc>. Acesso em: 23 jun. 2015.

BERLINER, Roberto (Dir.) *A pessoa é para o que nasce*. Rio de Janeiro: TV Zero, 2003.

BERALDO, Carla; DUARTE, Carolina; ALTOÉ, Manoela; GONÇALVES, Tiago. *O jongo – ritual e magia no quilombo São José*. Campinas: CRAV- PUC-Campinas. 2007.

BREJO nosso lugar território. Disponível em: <<https://vimeo.com/64459850>>. Acesso em: 06 jul. 2015.

BRAGA, André; AMÂNCIO, Cardes (Dir.). *Candombe do Açude: arte, cultura e fé*. Belo Horizonte: Avesso Filmes, 2004.

CABO VERDE – le batuque: Nácia Gomi / "Nacia Gomi rapariga". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gNWB-THKzZk>>. Acesso em: 27 fev. 2015.

CABO VERDE – le batuque – Ntóni Denti d'Oro / "tchani pamodi?". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NdpbIZP8Nbi>>. Acesso em: 27 fev. 2015.

CABO VERDE – le batuque: rabentola bem co Deus. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0TgpenDkhcs>>. Acesso em: 23 mar. 2015.

CAMINHOS da Religiosidade Afro-riograndense. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_ao-lrP8TOo>. Acesso em: 11 out. 2014.

CANDOMBE de Baldim. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tF8NbsbXsIU>>. Acesso em: 17 mar. 2015.

CANDOMBE de Nossa Senhora do Rosário – Lagoa Santa/MG. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cQ1Zhy5mQEk>>. Acesso em: 17 mar. 2015.

CANDOMBE no terreiro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3ONnpkPIbUQ>>. Acesso em: 16 out. 2015.

CANTOS de trabalho: Bahia singular e plural. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=O0AoVe3RIzY>>. Acesso em: 18 set. 2013.

CÂNTIA, Aline (Dir.). *Africalungandombe*. Belo Horizonte: [s. prod. s.d]

CD livro do batuque de São Romão. Parte 2/3. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tNnvLCptyF4>>. Acesso em: 20 maio 2015.

CAXIXI. Disponível em: <<http://curitiba.olx.com.br/caxixi-de-junco-para-capoeira-e-percussao-iid-527003868>>. Acesso em: 08 nov. 2013.

COCO do Amaro Branco. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=bmZuN3Jf5uI>>. Acesso em: 01 agos. 2011.

COCO Frei Damiano Martinez oficina. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hCFc8Ct54y4>>. Acesso em: 08 set. 2015.

CONGO em Cuba: regra de Palo Monte. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lyTDPkK8Cac>>. Acesso em: 16 out. 2015.

COVA da Moura Traditional Dance. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RHpB1q7NBk8>>. Acesso em: 23 mar. 2015.

CURIAÚ, o quilombo da liberdade. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GHD9o3TwurI>>. Acesso em: 07 abr. 2015

DANÇA colá S Jon. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Sh2NHuuQv1c>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

DANÇAS brasileiras – Coco de Zambê. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=MeQD96ZgqXg>>. Acesso em: 26 jul. 2011.

DANÇAS brasileiras – Tambor de Crioula. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=H2DNr4qMXq4>>. Acesso em: 20 abr. 2011.

DANÇAS brasileiras – Batuque Paulista. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=HR3giW-Ckfl>>. Acesso em: 14 maio 2012.

DESFILE de llamadas Montevideo Uruguay. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bQAxBB42cAA>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

DOCUMENTÁRIO Negra Preta Realeza: Antônio Eustáquio dos Santos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7b_nfEwWTNE>. Acesso em: 17 maio 2015.

DOCUMENTÁRIO Negra Preta Realeza: entrevista com Ester Antonieta dos Santos: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DYYofy0RhF0>>. Acesso em: 17 maio 2015.

DOCUMENTÁRIO – Quilombo São José da Serra. Disponível em: <<http://zip.net/bgsKT4>>. Acesso em: 25 jun. 2015.

DOCUMENTARIO Tradison di terra parte 1. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mJC5bpTY8A0>>. Acesso em: 23 mar. 2015.

ENTRE cantos e chibatas – com Lilia Schwarcz – parte 1. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oJ-oWxKDhW0>>. Acesso em: 08 abr. 2015.

ENTRE cantos e chibatas – com Lilia Schwarcz – parte 2. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HmU28Rn1A9c>>. Acesso em: 08 abr. 2015.

ENTRE cantos e chibatas – com Lilia Schwarcz – parte 3. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=y2P9VtABG78>>. Acesso em: 08 abr. 2015.

ENTRE cantos e chibatas – com Lilia Schwarcz – parte 4. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WJZ08gl8y-g>>. Acesso em: 08 abr. 2015.

ESPECIAL samba de coco. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=0iZiN758DqA>>. Acesso em: 18 abr. 2011.

FESTAS de São João em Santo Antônio. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BcnnVBdFHRM>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

FOLCLORE e vertentes. Disponível em: <<http://folclorevertentes.blogspot.com.br/2013/06/gunga-serena.html>>. Acesso em: 08 nov. 2013.

GORUTUBANOS. Disponível em: <<http://zip.net/btsKQs>>. Acesso em: 23 jun. 2015.

GORUTUBANOS – grupo passo a passo Janúba. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_fQCDrFrPC8>. Acesso em: 23 jun. 2015.

GRUPO de coco de roda de Dona Anísia. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=UsZn4TvdOD4&feature=related>>. Acesso em: 01 ago. 2011.

GRUPO Katiavala do Bailundo. Disponível em: <<https://vimeo.com/72962295>>. Acesso em: 22 out. 2015.

GUARDIÕES de Santa Rosa – sala de notícias – canal Futura. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=16n4h9R09fA>>. Acesso em: 16 set. 2015.

HOMENAGEM Fian Brasil a comunidade quilombola de Brejo dos Crioulos – MG. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=N5SNiZbql1Y>>. Acesso em: 2 jul. 2015.

JOSÉ Ramos Tinhorão – jogo de ideias (2003) – parte 1/2. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=543fG8LsriI>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

JONGO – ritual e magia no quilombo São José. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=bSSEDq1yaw8>>. Acesso em: 15 mar. 2012.

KOLÁ San Jon é festa di Kau Berdi. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9ovJsWaWkH8>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

LÍNGUA – vidas em português. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sTVgNi8FFFM>>. Acesso em: 19 jan. 2015.

LADRÕES de Marabaixo – sala de notícias – canal Futura. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xxhu6RIwmcw&app=desktop>>. Acesso em: 15 set. 2015.

LOPES, Victor. *Língua* – vidas em português. Brasil/Portugal: TV Zero/ Sambascope/ Costa do Castelo, 2004.

MAÇAMBIQUES, Quicumbis e Ensaios de Promessa. Disponível em: <<http://macambiquesquicumbisensaiosdepromessa.wordpress.com/2013/02/09/livro/>>. Acesso em: 08 nov. 2013.

MAIS ALMA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j8mNY98ZE9Y>>. Acesso em: 18 mar. 2015.

MAPIKO Makonde, Cabo delgado, Mozambique_part1. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aPmYtIcenu4>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

MAPIKO – Mestre Aranha. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=byCSn-SliL0>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

MARIANO, quilombo Gurutuba. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YHChB7jaESw>>. Acesso em: 23 jun. 2015.

MAZURCA pé quente – Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=TIHYN_eLOGo>. Acesso em: 01 ago. 2012.

MAZUCA da Agrestina – Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=SYyj8e6BJuc>>. Acesso em: 01 ago. 2012.

MISSÃO de Pesquisas Folclóricas – Samba (1938). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UMs3xRTeSu8&list=PL86AD3EB0D39B82AC>>. Acesso em: 08 jun. 2015.

MORE Forbiden Dance, Batuko & Tornu. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uZhxJJJrao8>>. Acesso em: 23 mar. 2015.

MOURA, Glória (Dir.). *Batuque no Quilombo Itapecuru Mirim*. Brasília: PROCEM-MinC, 1988.

MOURA, Glória (Dir.). *Matição, Comunidade Iluminada*. Jaboticatubas. Brasília: Fundação Cultural Palmares/MinC, 1989.

MUDJERES de Salina – Marido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3vRx1wbB9mY>>. Acesso em: 23 mar. 2015.

MULHERES aprendem a tocar ‘tambor de crioula’, em São Luís. Disponível em: <<http://zip.net/bvsLxL>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

MULHERES do batuque. Disponível em: <<http://zip.net/bjsSDW>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

MUNIZ, Sérgio (Dir.). *A cúica – instrumentos da música popular brasileira*. São Paulo: Co-produção: Thomaz Farkas, Revela S. A. e Sergio Muniz, 1978.

NJINGA Rainha de Angola. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=I1u9ZooSxDw>>. Acesso em: 14 set. 2015.

NÔS TERRA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NdH-p2Lo1uY>>. Acesso em: 18 mar. 2015.

NTÓNI Denti d’Oru; Sai Catchor. Disponível em: <<http://zip.net/bcsJ6X>>. Acesso em: 27 fev. 2015.

O ALAMBAMENTO na Tradição Bakongo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ACFaGebxFSQ>>. Acesso em: 16 out. 2015.

O COCO – da senzala ao palco. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=sR3ntcSXZuY>>. Acesso em: 01 ago. 2011.

O JONGO e suas origens. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8dC9OMA6AWs>>. Acesso em: 20 maio 2015.

ORIGENS, os povos de Angola. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9b1rux6R6-8>>. Acesso em: 11 out. 2015.

OS ARTUROS. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=I1zKmaAvUY4>>. Acesso em: 28 set. 2015.

PAUL – Beleza natural. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WCmxTlpIVjQ>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

PEQUENA África (Zózimo Bulbul, 2002). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=049eWY6iIoo>>. Acesso em: 08 jun. 2015.

PESQUISA – Marabaixo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tdk93X8Qg0k>>. Acesso em: 08 abr. 2015.

PRIMO, Milton (Dir.). *Ouçá meu palavrado*. São Francisco do Conde: [s. prod.], 2008.

QUILOMBO Brejo dos Crioulos – batucada. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bLFTXzvIX48>>. Acesso em: 2 jul. 2015.

QUILOMBOLAS do Brejo dos Crioulos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f8B4_XSAzyE>. Acesso em: 2 jul. 2015.

QUILOMBO do Curiaú – Macapa/AP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0-trJTAtdMw>>. Acesso em: 30 mar. 2015.

RAINHA Dna Isabel. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xudf_lzlda4&feature=youtu.be>. Acesso em: 09 jun. 2015.

REGISTRO numseikitem: Coco Frei Damião. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=llbGNS_9vPI>. Acesso em: 08 set. 2015.

RITUAIS e festas de quilombos – samba de cacete. Disponível em: <<https://vimeo.com/19678329>>. Acesso em: 20 maio 2015.

SALA de notícias/ Samba Paulista: do batuque à batucada. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9LgNVNp2cpM>>. Acesso em: 28 abr. 2015.

SAMBA coco Raízes do Arco Verde – rumos música. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=iNl4wB94WhM>>. Acesso em: 01 ago. 2011.

SAMBA de cacete da Vacaria no Pax Club em Macaíba/RN. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5usJLQVq6is>>. Acesso em: 20 maio 2015.

SAMBA de coco – projeto Balaio de Histórias. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qcU8IDZi7xA>>. Acesso em: 24 set. 2015.

SAMBA de pareia ou parêla do povoado da Mussuca – Laranjeiras/SE. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Ry69ZAKDP-M>>. Acesso em: 18 abr. 2012.

SAMBA de roda – projeto Balaio de Histórias. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j-YcGE7PYCI>>. Acesso em: 24 set. 2015.

SAMBA de roda Serinha Bahia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=M0t7Ufdvzvz>>. Acesso em: 24 set. 2015.

SANTO forte. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CsoHSrxtjvo>>. Acesso em: 10 dez. 2014.

SEÑOR, un Candombe! Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C1UOPGVSNOs>>. Acesso em: 17 mar. 2015.

SÉRIE Batuques e Tambores – Raízes do Samba de Tocos – BA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hpNUk65L0Ow>>. Acesso em: 20 maio 2015.

SON JON – Porto Novo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0-a5jPhddM>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

SONORA Brasil – 2013/2014 – Tambores e Batuques – Raízes do Bolão (AP). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rNzL57hmDbE>>. Acesso em: 20 maio 2015.

TÁ caindo fulô... Tambús de Candombe da Comunidade do Açude. Coroação de Reis Congo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rF6jcJsNZ8U>>. Acesso em: 16 out. 2015.

TAMBOR do Matição – pot-pourri carriá. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v3J9NjWIWYk>>. Acesso em: 16 out. 2015.

TAMBOR do Matição – Que beleza. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5TbdFi8LhjM>>. Acesso em: 16 out. 2015.

TAMBOREIROS ou alabês: entoadores de cânticos divinos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WwtUp35VqUM>>. Acesso em: 28 jan. 2015.

TAMBOR de Crioula no São João do Maranhão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_yxPjIuzjIw>. Acesso em: 19 jun. 2015.

TOQUES de um livro documentado. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=BO_DGC665Sk>. Acesso em: 14 maio 2012.

TUPYGUARANAMBA – Alteza Isabel a Rainha do Congo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E_KNíTlpIUs>. Acesso em: 17 maio 2015.

UMBIGADA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kCHBCMMv0qU>>. Acesso em: 24 set. 2015.

VERSOS e cacetes: jogo de pau na cultura afro-fluminense. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_fUpHcyb_dU>. Acesso em: 01 jul. 2015.

Sites

ACERVO Ayala: memórias e registros da cultura popular – Batuques, Rezas e Samba Lenço. Disponível em: <<http://zip.net/bgsKRn>>. Acesso em: 28 set. 2015.

ADJÁ. Disponível em: <<http://zip.net/bxsLbq>>. Acesso em: 25 set. 2015.

A PROXIMIDADE entre o português arcaico e as línguas do grupo banto resultou no português que falamos hoje. Disponível em: <<http://zip.net/bbsKZ3>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

ANCESTRALIDADE africana no Brasil – memória dos pontos de leitura. Disponível em: <<http://zip.net/bssKyn>>. Acesso em: 30 nov. 2015.

AO SOM dos tambores. Disponível em: <<http://zip.net/bnsLdJ>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

ARQUIVO Público Histórico Rio Claro. Disponível em: <<http://zip.net/bdsLB6>>. Acesso em: 16 jun. 2015.

ASSOCIAÇÃO Cultural Boa Nova Batukadeiras de Pensamento, Praia, Cabo Verde. Disponível em: <<http://zip.net/bxs5K2>>. Acesso em: 11 mar. 2015.

AS TIAS do marabaixo: segundo curta homenageia, no dia da mulher, tia Chiquinha (1920-2015). Disponível em: <<http://zip.net/bqsL3p>>. Acesso em: 08 abr. 2015.

ARTICULAÇÃO popular: São Francisco Vivo. Disponível em: <<http://zip.net/bfsJ7w>>. Acesso em: 2 jul. 2015.

AURINHA do Coco. Disponível em: <<http://zip.net/bvsLtt>>. Acesso em: 09 jan. 2013.

BATUKO: poder feminino, literatura oral e tradição. Disponível em: <<http://zip.net/bjsK5p>>. Acesso em: 19 out. 2015.

BATUKU. Disponível em: <<http://zip.net/bfsJ6b>>. Acesso em: 16 out. 2014.

BATUKU em Cabo Verde – grande entrevista com Gil Moreira. Disponível em: <<http://zip.net/bysLyX>>. Acesso em: 25 fev. 2015.

BATUQUE Umbigada. Disponível em: <<http://zip.net/bmsK7V>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

BELO HORIZONTE – Pedro Leopoldo – Campinho. Disponível em: <<http://zip.net/bbtGGn>>. Acesso em: 22 mar. 2017.

BELO HORIZONTE – Pedro Leopoldo – Lapinha. Disponível em: <<http://zip.net/bjtGF1>>. Acesso em: 25 set. 2013.

BOMFIM, Camila Carrascoza. O canto transformador: apontamentos sobre a palavra na música de manifestações afro-descendentes. Disponível em: <<http://zip.net/bwsJVY>>. Acesso em: 01 jun. 2015. p. 80-83.

CABO Verde site. Disponível em: <<http://zip.net/bssKxq>>. Acesso em: 25 mar. 2015.

CAIUMBA. Disponível em: <<http://zip.net/bvsLtx>>. Acesso em: 09 jun. 2015.

CAIXAS de marabaixo dão o tom de despedida de Tia Chiquinha do Bolão. Disponível em: <<http://zip.net/bssLr7>>. Acesso em: 19 maio 2015.

CALUNGA Caiumba, Cuanza Norte, Angola. Disponível em: <<http://zip.net/blsKwm>>. Acesso em: 09 jun. 2015.

CANDOMBE uruguaio. Disponível em: <<http://zip.net/bttGSn>>. Acesso em: 16 mar. 2017.

CANTOS da Amazônia. Disponível em: <<http://zip.net/bqsL3t>>. Acesso em: 30 mar. 2015.

CAPE Verde lack of weste – Africas drums. Disponível em: <<http://zip.net/btsKNK>>. Acesso em 25 fev. 2015.

CARTILHA sobre a nação Xambá – Grupo Bongar. Disponível em: <<http://zip.net/bvsLtC>>. Acesso em: 12 dez. 2012.

CEDEFES. Disponível em: <<http://zip.net/bpsLJL>>. Acesso em: 3 jul. 2015.

CENTRO de Agricultura Alternativa do Norte de Minas. Disponível em: <<http://zip.net/bvsLtD>>. Acesso em: 3 jul. 2015.

CILA do Coco. Disponível em: <<http://zip.net/bgsKRR>>. Acesso em: 21 ago. 2012.

CIMBOA. Disponível em: <<http://zip.net/bcsJ6M>>. Acesso em: 25 fev. 2015.

CIRIACOS Irmandade Ciriacos. Disponível em: <<http://zip.net/bjsK5C>>. Acesso em: 29 set. 2015.

COLÁ San Jon – festa tradicional. Disponível em: <<http://zip.net/btsKNC>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

COMUNIDADE do Curiaú – patrimônio cultural. Disponível em: <http://lides.unifap.br/comunidades/patromonio_cultural/curiau.html>. Acesso em: 06 abr. 2015.

COMUNIDADE dos Arturos. Disponível em: <<http://zip.net/bxsL6K>>. Acesso em: 27 ago. 2015.

COMUNIDADES e distritos do Amapá – Igarapé do Lago. Disponível em: <<http://zip.net/bnsKlp>>. Acesso em: 29 abr. 2015.

COMUNIDADE na Serra do Cipó celebra centenário com cerimônia do Candombe. Disponível em: <<http://zip.net/bvsLt7>>. Acesso em: 16 set. 2015.

COMUNIDADES quilombolas do Estado do Pará – samba do cacete. Disponível em: <<http://zip.net/bcsK4r>>. Acesso em: 20 maio 2015.

CRIAÇÃO do mundo segundo a tradição Bantu. Disponível em: <<http://zip.net/bcsK4v>>. Acesso em: 28 fev. 2015.

CULTURA Barueri. Disponível em: <<http://zip.net/bxsLb1>>. Acesso em: 20 maio 2015.

CULTURA de Barueri realiza no sábado (19) a 3ª festa batuque de umbigada. Disponível em: <<http://zip.net/bjsK5X>>. Acesso em: 20 maio 2015.

CULTURA – Guardas de Congado. Disponível em: <<http://zip.net/btsLMn>>. Acesso em: 17 mar. 2015.

CURIAÚ, o quilombo da liberdade (vídeo TV/AP/1998). Disponível em: <<http://zip.net/bysLzz>>. Acesso em: 07 abr. 2015.

DIAS, Paulo. Africanidade e música brasileira. Disponível em: <<http://zip.net/bjsK5Z>>. Acesso em: 14 jan. 2015.

DIAS, Paulo. Diásporas musicais africanas no Brasil. Disponível em: <<http://zip.net/bgsKTz>>. Acesso em: 14 jan. 2015

DIAS, Paulo. Duas palavras sobre “ritmos brasileiros”. Disponível em: <<http://zip.net/bksK6z>>. Acesso em: 14 jan. 2015.

DIAS, Paulo. Negros de coroa. Disponível em: <<http://zip.net/bssLt7>>. Acesso em: 14 jan. 2015

DIAS, Paulo. A outra festa negra. In: KANTOR, Iris; JANCÓS, Instván (Orgs.). *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. Sao Paulo, Hucitec/Edusp, 2001. v. 2. Disponível em: <<http://www.cachuera.org.br>>. Acesso em: 2 nov. 2011. p.1-35.

DIAS, Paulo. Comunidades do tambor. Disponível em: <<http://zip.net/bjsK7c>>. Acesso em: 11 out. 2011. Não paginado.

DISCOVER Caiumba Ndumbo. Disponível em: <<http://zip.net/bssLvx>>. Acesso em: 09 jun. 2015.

DONA Maria do Batuque. Disponível em: <<http://zip.net/blsJB9>>. Acesso em: 14 maio 2012.

DONA Nadi: do tamanco ao canto da Mussuca. disponível em: <<http://zip.net/bnsLhq>>. Acesso em: 21 jul. 2011.

DURANTE, Henry. O jongo de São Luiz do Paraitinga. Disponível em: <<http://zip.net/bfsK4h>>. Acesso em: 14 jan. 2015.

ENSAIO fotográfico: Igarapé Preto – o “berço” do samba de cacete. Disponível em: <<http://zip.net/bfsJ7j>>. Acesso em: 20 maio 2015.

ENTRE abraços, reencontro e umbigadas – o batuque de Tietê. Disponível em: <<http://zip.net/bgsJXB>>. Acesso em: 20 maio 2015.

ETNIA dos Ovimbundu. Disponível em: <<http://zip.net/bmsK97>>. Acesso em: 13 out. 2015.

ENTRAINMENT in Congado music. Disponível em: <<http://zip.net/bjsKby>>. Acesso em: 11 fev. 2015.

ENTRAINMENT in Congado music. Disponível em: <<http://zip.net/bcs6xL>>. Acesso em: 11 fev. 2015.

FALANDO nisso... entrevista com a capitã de massambique Pedrina dos Santos. Disponível em: <<http://zip.net/bysLCt>>. Acesso em: 17 maio 2015.

FEDERAÇÃO das comunidades quilombolas do estado de Minas Gerais – Gurutubanos. Fonte: Centro de Documentação Eloy Ferreira da Silva (CEDEFES). Disponível em: <<http://zip.net/bqsK6N>>. Acesso em: 20 abr. 2011.

FESTA de Nossa Senhora do Rosário outubro de 2013. Disponível em: <<http://zip.net/bbs443>>. Acesso em: 25 ago. 2015.

FESTA. Disponível em: <<http://zip.net/bysLCG>>. Acesso em: 08 nov. 2013.

FILE batuque9.jpg. Disponível em: <<http://zip.net/btsKPD>>. Acesso em: 25 set. 2015.

FORUMBIODIVERSITY.com. Disponível em: <<http://zip.net/btsKNK>>. Acesso em 25 fev. 2015.

FOTOS de batuque de umbigada. Disponível em: <<http://zip.net/bbsJ44>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

FOTOS de no terreiro do tambú. Disponível em: <<http://zip.net/bvsLxm>>. Acesso em: 13 jan. 2015.

FOTOS da publicação de Vanderlei Benedito Bastos em Batuque de umbigada. Disponível em: <<http://zip.net/bysLCL>>. Acesso em: 13 jan. 2015.

FOTOS da publicação de Aristóteles Kandimba. Disponível em: <<http://zip.net/btsKQk>>. Acesso em: 15 maio 2015.

GUARDA dos tambores. Disponível em: <<http://zip.net/bbsJ5b>>. Acesso em: 5 jul. 2015.

GUARDA textos – glossário e monografia – Congado. Disponível em: <<http://zip.net/bcsK6v>>. Acesso em: 29 set. 2015.

GISELE Moura. Disponível em: <<http://zip.net/bbsK3h>>. Acesso em: 19 maio 2015.

GRUPO de coco Mulheres da Batateira – Ong Beatos. Disponível em: <<https://www.facebook.com/ong.beatos?fref=ts>>. Acesso em: 16 jan. 2013.

GRUPO de batucadeiras Finka-pé. Disponível em: <<http://zip.net/bps5sn>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

HISTÓRIA da Guarda e trajetória da Rainha Isabel. Disponível em: <<http://zip.net/bxsL9j>>. Acesso em: 28 set. 2015.

IGARAPÉ do Lago homenageia Nossa Senhora da Piedade. Disponível em: <<http://zip.net/brsKdv>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

“ILHAS crioulas”: o significado plural da mestiçagem cultural na África Atlântica. Disponível em: <<http://zip.net/bbsK3y>>. Acesso em: 3 mar. 2015.

INSTITUTO Moreira Sales. Disponível em: <<http://zip.net/bmsSDn>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

IPAC/MG – Comunidade dos Arturos. Disponível em: <<http://zip.net/bhsLth>>. Acesso em: 27 ago. 2015.

INSTRUMENTOS de percussão artesanais: Cindel Trindade e Orquestra Mãos Calejadas. Disponível em: <<http://zip.net/bcsJ8s>>. Acesso em: 19 jun. 2015.

KIUNDUNDULU, Tata Kisaba. Maria Genovena do Bonfim: o nascimento da nação Congo/Angola no Brasil. Disponível em: <<http://zip.net/bnsLhX>>. Acesso em: 3 mar. 2014.

LINHARES, Francisco; BATISTA, Otacílio. *Gêneros de poesia popular*. Disponível em: <<http://www.bahai.org.br/cordel/generos.html>>. Acesso em: 26 de jul. 2011. Não paginado.

LOCAÇÕES de “A roça de Teresa”. Making of do titio #3. Disponível em: <<http://zip.net/bssLwb>>. Acesso: 15 maio 2015.

LOPES, Nei. Dia nacional do samba! Fim de papo! As origens africanas da mais importante música do Brasil. Disponível em: <<http://zip.net/bxsL9r>>. Acesso em: 28 jan. 2015.

LUÍS Graça & camaradas da Guiné. Disponível em: <<http://zip.net/bdsKGn>>. Acesso em: 16 out. 2014.

LUZ de Aruanda – Exê Babá, Salve nosso Pai Oxalá. Desenvolvido por Adriana Cabrera Giglio, 2010. Disponível em: <<http://zip.net/bssLwg>>. Acesso em: 17 dez. 2012.

MANA-MANI recriando a dança da vida. Disponível em: <<http://zip.net/bssLwh>>. Acesso em: 21 maio 2015.

MAPA da diáspora africana. Disponível em: <<http://zip.net/brtchM>>. Acesso em: 8 abr. 2016.

MARRAS, Stellio. Resenha – Cultura popular: uma introdução. Disponível em: <<http://zip.net/bgsKVW>>. Acesso em: 14 jan. 2015.

MESTRES. Disponível em: <<http://www.myspace.com/lilianaaraujo/photos/29776192#%22ImageId%22%3A29776286>>. Acesso em 26 jul. 2011.

MOÇAMBIQUE ou massambique. Disponível em: <<http://zip.net/blsKzj>>. Acesso em: 17 maio 2015.

MUSIC of the Ovimbundu in Angola. Disponível em: <<http://zip.net/bnsLh9>>. Acesso em: 28 fev. 2015.

NA BATIDA do corpo, na pisada do cantá: inscrições poéticas no coco cearense e candombe mineiro. Disponível em: <<http://zip.net/bwsJNp>>. Acesso em: 27 nov. 2015.

NEGRAS-GRAFIAS: herança e resistência na rede diaspórica. Disponível em: <<http://zip.net/brsLbX>>. Acesso em: 11 out. 2015.

NO TERREIRO do tambu – comunidade. Disponível em: <<http://zip.net/bhsLtX>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

NOS KU NOS – deixou-nos Nácia Gomi, a rainha do finaçon. Disponível em: <<http://zip.net/bfsJ58>>. Acesso em: 27 fev. 2015.

O CANDOMBLÉ e a nação ketu – angola – jejê. Disponível em: <<http://zip.net/bksK8W>>. Acesso em: 29 abr. 2015.

O PATRIMÔNIO brasileiro em fotografias. Disponível em: <<http://zip.net/bbsK4z>>. Acesso em: 19 jun. 2015.

PANU di terra, a tradição na arte. Disponível em: <<http://zip.net/bpsKNc>>. Acesso em: 07 mar. 2015.

PARTIDO Candombe do Uruguai. Disponível em: <<http://zip.net/bbtF5k>>. Acesso em: 16 mar. 2017.

PERSONAGENS do batuko. Disponível em: <<http://zip.net/brsLcD>>. Acesso em: 27 fev. 2015

PINT it. Disponível em: <<http://zip.net/bws4qw>>. Acesso em: 25 set. 2015.

POEMIA: Poetas Populares – Antônio Vieira. Disponível em: <<http://zip.net/bfsK5T>>. Acesso em: 26 dez. 2012.

PONTOS de Preto Velho. Disponível em: <<http://zip.net/blsKBb>>. Acesso em: 19 maio 2015.

PORTAL da igreja São Paulo – Macapá. Disponível em: <<http://zip.net/brsKdt>>. Acesso em: 29 abr. 2015.

PRÊMIO Culturas Populares – 100 anos de Mazzaropi. Disponível em: <<http://zip.net/blsKBd>>. Acesso em: 23 set. 2015.

PRETO Limão: rei da embolada. Disponível em: <<http://zip.net/blsKBn>>. Acesso em: 20 jul. 2012

QUILOMBO Brejo dos Crioulos. Disponível em: <<http://zip.net/bksK84>>. Acesso em: 13 jul. 2015.

QUILOMBO do Curiaú, Macapá, AP, Brasil. Disponível em: <<http://zip.net/blsJBW>>. Acesso em: 08 abr. 2015.

QUILOMBO São José. Disponível em: <<http://zip.net/bmsLcQ>>. Acesso em: 15 mar. 2012.

REINADO Treze de Maio. Disponível em: <<http://zip.net/bmsLcQ>>. Acesso em: 29 set. 2015.

SOBRE Cabo Verde. Disponível em: <<http://zip.net/bssKxq>>. Acesso em: 25 mar. 2015.

TAMBORES e batuques apresentam o marabaixo amapaense no primeiro dia da mostra sonora Brasil em João. Disponível em: <<http://zip.net/bpsLPf>>. Acesso em: 08 abr. 2015.

TERREIRO do Pai Maneco. Disponível em: <<http://zip.net/bpsKpm>>. Acesso em: 30 out. 2015

SESC: cultura dos tambores e arte do som da beira. Disponível em: <<http://zip.net/brsLdh>>. Acesso em: 08 abr. 2015.

SHOW de Mestre Ferrugem. Disponível em: <<http://zip.net/bgsKXC>>. Acesso em: 21 ago. 2012.

SOUSA, Andréia Lisboa de; SOUZA, Ana Lúcia Silva. Oralidade – cantos e re-encantos: vozes africanas e afro-brasileiras. Disponível em: <<http://zip.net/bssLxP>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

TAMBOR de Crioula – 1938. Disponível em: <<http://zip.net/brsLdr>>. Acesso em: 28 abr. 2015.

TIA Chiquinha chique. Disponível em: <<http://zip.net/bbsJ41>>. Acesso em: 19 maio 2015.

UBUNTU: a filosofia africana que nutre o conceito de humanidade em sua essência. Disponível em: <<http://zip.net/brsLdt>>. Acesso em: 15 out. 2014.

URUGUAI educa. Disponível em: <<http://zip.net/bdtGCR>>. Acesso em: 16 mar. 2017.

VAI começar o batuque. Disponível em: <<http://zip.net/bvsKyx>>. Acesso em: 08 abr. 2015.

VIOLA nordestina para a cantoria do improviso! Disponível em: <<http://zip.net/bysLFJ>>. Acesso em: 26 jul. 2011.

VISCERAL Brasil – as vozes abertas da música. Disponível em: <<http://zip.net/bdsKHN>>. Acesso em: 23 jun. 2015.

ZUELANDO para Undamba Berêberê. Disponível em: <<http://zip.net/blsKB8>>. Acesso em: 17 maio 2015.

Apêndice A

Roteiro Cd-exemplos



Roteiro Cd-exemplos

