

SÉRIE ANTROPOLOGIA

275

**UM PANORAMA DA MÚSICA
AFRO-BRASILEIRA
Parte 1. Dos Gêneros Tradicionais aos
Primórdios do Samba
José Jorge de Carvalho**

Brasília

2000
Um Panorama da Música Afro-Brasileira
Parte 1. Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba

José Jorge de Carvalho Tinker
Professor of Music University of Wisconsin
Madison

Este texto resume algumas das aulas que ministrei na Universidade de Wisconsin - Madison no primeiro semestre de 1999, como Professor Visitante da Cátedra de Etnomusicologia através da Bolsa Tinker. Esta primeira parte das notas corresponde a aproximadamente dez das quinze aulas ministradas. Ficaram de fora as notas relativas à música das religiões afro-brasileiras (tais como candomblé, xangô, mina, batuque, jurema e umbanda) e dos estilos de música popular de origem afro (bloco, axé music, etc.) e as discussões sobre a globalização dos gêneros musicais afro-brasileiros. Espero incluí-las posteriormente numa segunda parte.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer à Prof^a. Lois Anderson pelo convite que me fez para lecionar na Universidade de Wisconsin e por seu apoio generoso e incondicional durante toda a minha estada em Madison. Agradeço também aos Profs. Anderson Sutton, Henry Drewal, Francisco Scarano, Susan Cook, Severino Albuquerque, bem como Willy Ney, Tigani Eltahir, Michael Ferreira, Roger Pierson, Theo Lorent, Juana Díez, Clara Salazar, Bolaji Campbell, Cheryl, Jasmina, Shani, e Sarah Sprague por sua constante ajuda e amizade. Agradeço a Ari Oro pela remessa de materiais e, muito especialmente, a Letícia Rodrigues Vianna, que prestou-me ajuda intensiva na localização de inúmeros discos no Rio de Janeiro. Agradeço de coração a todos os alunos matriculados no curso, aos que o freqüentaram na condição de ouvintes, e à colega Prof^a. Claudia Melrose. Sua acolhida calorosa muito me estimulou e inspirou na organização destas notas. A presente versão em português, ligeiramente ampliada e corrigida, do texto em inglês publicado pela Universidade de Duke (Carvalho 2000), foi realizada por Ricardo Rocha e revista por Roberta Salgueiro, aos quais agradeço. Finalmente, à minha família, Rita, Ernesto e Jocelina, que partilharam comigo a rica experiência em Madison, todo o meu amor.

ÍNDICE

- I. Música Afro-brasileira – uma visão geral
- II. Teorizando os gêneros musicais: música, texto e história social
 - a) Texto musical
 - b) Hibridismo
 - c) Gêneros
 - d) Estereótipos
 - e) Contextualidade e intertextualidade
- III. Gêneros Rurais Tradicionais
 - a) Vissungos
 - b) Jongo
- IV. Gêneros Ritualísticos Vinculados ao Catolicismo
 - a) Candombe de Minas Gerais
 - b) Congos e Irmandades Católicas Negras
 - c) Taieiras de Sergipe
 - d) Dança de São Gonçalo
 - e) Tambor de Crioula do Maranhão
- V. Primórdios da Música Popular sob a influência da industrialização: *Pelo Telefone*, o mito fundador do samba brasileiro.

I. MÚSICA AFRO-BRASILEIRA: UMA VISÃO GERAL

Tentarei apresentar aqui uma visão geral das várias tradições musicais de origem africana que se desenvolveram no Brasil a partir das primeiras décadas seguintes à chegada de escravos trazidos do continente africano ao país. As discussões incluirão formas ritualísticas e seculares de música afro-brasileira.

Escritos como orientação para uma série de palestras, os argumentos tiveram de ser aqui apresentados de forma muito sintética. Espero que o leitor possa captar a perspectiva teórica geral parcialmente implícita nas análises e interpretações dos exemplos musicais que apresento. Não obstante, acredito que, ao término do texto, ficarão estabelecidos os contornos da abordagem que utilizo. Em poucas palavras, esta abordagem tenta extrair sentido de uma tradição musical tal como a afro-brasileira (onde praticamente todos os gêneros musicais são ao mesmo tempo gêneros cantados) pela articulação de pelo menos três das múltiplas dimensões de um texto cultural: textura musical das canções, textura poética das letras e inscrição oral da história social. Esta última dimensão é entendida aqui no sentido amplo do conjunto geral de condições práticas que moldaram aqueles gêneros musicais que conseguiram alcançar uma estabilidade formal, a qual lhes permitiu desenvolver uma vida parcialmente desvinculada das circunstâncias sociais e históricas iniciais que elas comentam por meio de signos estéticos.

Interessa-me especialmente desenvolver um modelo conceitual que permita compreender como os gêneros são criados, ampliados e transformados no curso do tempo, e como certas peças de um repertório são recriadas quando passam de um gênero para outro. Isso implica a hipótese de uma unidade subjacente à experiência musical afro-brasileira. Existe um espaço nacional que, em determinada medida, forçou um processo de intertextualidade, mesmo que baseado nas condições de crueldade e horror características da escravidão. Contudo, tenho fortes motivos para acreditar que a música afro-brasileira experimentou, muito claramente, uma enorme expansão após a segunda metade do século XIX e especialmente no início do século XX – logo após a nação se consolidar e ter seus limites definidos e fechados. Só muito recentemente, no final do século XX, as religiões e a música afro-brasileiras estão transcendendo as fronteiras nacionais e expandindo-se para a Argentina e o Uruguai, onde provavelmente novos processos de fusões, sincretismos e cruzamentos – provavelmente muito diferentes dos que conhecemos até agora – estão ocorrendo e precisam ser estudados em relação às tradições musicais argentina e uruguaia.

Existem dois modelos bem distintos de tradições religiosas afro-brasileiras que refletiram duas organizações musicais diferentes. O primeiro modelo, que identifico em uma palavra como o modelo do candomblé (nome dos cultos afro-brasileiros tradicionais preservados na Bahia, dos quais o culto xangô do Recife é um equivalente), tem se mantido extraordinariamente coeso e fechado a influências externas. Altamente aristocráticos e elitizantes, com um processo de iniciação muito elaborado e exigente, os cultos de candomblé e xangô tentaram de certa forma congelar a expressão musical tornando-a cativa de sua liturgia. Consequentemente, a ortodoxia e o conservadorismo são sua grande força. O resultado é um fascinante mundo de símbolos, organizado internamente com tal controle por parte dos líderes que convida a uma análise estrutural. Por se tratar de um universo ideologicamente fechado, é possível ir à busca de transformações, oposições e equivalências estruturais, mantendo-se uma unidade no final da interpretação. Nesse modelo, portanto, a teoria mais próxima será de uma natureza que permita amplo espaço para argumentos funcionalistas e estruturalistas. Uma análise sensível ao contexto, para utilizar uma expressão cara a John Blacking (1974), será praticamente inevitável. Isso não significa uma crítica a esse tipo de análise, mas antes uma observação sobre o fato de que a teoria que se exercita depende da questão que colocamos ao material que tentamos compreender; e, mais ainda, depende sobretudo da resposta que damos aos desafios intelectuais e estéticos

(estético entendido aqui principalmente na sua acepção antiga de “aquilo que é da ordem do sensível”) que o próprio material musical nos impõe.

O segundo estilo é a tradição religiosa de origem banto (e muito particularmente a angolana), que foi organizada mantendo sempre uma janela aberta para influenciar e ser influenciada por outros gêneros musicais. Trata-se de uma antiga discussão no Brasil, que exige mais pesquisa histórica e empírica para sua reformulação: a suposição de que a nação Angola do candomblé possui uma liturgia mais mesclada em termos de seu material musical e lingüístico. Dessa maneira, podemos realmente traçar a passagem de um repertório Angola estritamente ritual, ortodoxo, primeiramente para o repertório dos cultos de umbanda, que constituem um tipo muito mais sincrético de cultos; em seguida, para gêneros seculares tradicionais – dos quais alguns podemos chamar de rurais, ou comunitários, como a capoeira, o maculelê, o samba de roda e o jongo; e chegando, finalmente, à variedade de gêneros de música popular, da comercial à dita independente, “cult” ou experimental. Como se pode esperar, estudos da tradição angolana têm maior probabilidade de enfatizar a dinâmica e tratar de questões relativas à mudança, ambigüidade, polissemia, hibridização, e assim por diante. Exercitar simultaneamente essas duas tendências teóricas é o que acredito que deveria ser feito para se chegar a um quadro geral da situação. Este seminário, no qual o presente trabalho se baseia, foi uma oportunidade incomum que permitiu-me tentar formular uma interpretação mais geral dos gêneros musicais afro-brasileiros e suas ligações (influências, empréstimos, comentários, hibridismo, etc.) com gêneros populares e seculares.

Podemos identificar então dois modelos básicos muito distintos de influência estética e simbólica:

1. No caso das tradições religiosas iorubá, tanto do xangô quanto do candomblé, músicas populares comerciais evocam os orixás (deuses iorubás, venerados de norte a sul do país) através de uma linguagem musical que não proveio do iorubá. João Bosco, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros, mencionam nomes de deuses, epítetos, fragmentos de letras ou invocações de música iorubá, mas o cerne do material musical da MPB segue outra direção. Pode haver algum grau de experimentação com material iorubá (cânticos e padrões rítmicos), mas há um estoque básico de gramática musical ocidental nas mãos dos ouvintes. Se a experimentação ultrapassa certo limite, o público não pode assimilar a mensagem estética e o processo de comunicação não cresce, ou não é plenamente efetivado. Com o risco de levar o argumento muito longe, podemos algumas vezes falar de um paradoxo musical: os músicos populares querem compor canções que se referem aos orixás da tradição iorubá, mas quando adotam o idioma da MPB, estão de fato trabalhando com uma gramática mais intimamente ligada às raízes estéticas angolanas: variações de samba, ritmos binários, melodias que têm uma grande afinidade com o repertório português, estrofes mais próximas de modelos ibéricos; e até mesmo a harmonia, já efeito desse longo processo de fusão que ocorreu durante todo o século XIX e que resultou no vasto, porém reconhecível, mundo da música popular brasileira (geralmente definida como MPB). O repertório iorubá implica um padrão de compasso aditivo (conhecido na literatura em inglês como *time line pattern*), geralmente em 12 – seja 7+5, ou 5+7– que posiciona a audição numa clara direção estética; um estilo antifonal de canto; letras de canções com estrofes que não se adaptam facilmente à versificação em português; linhas melódicas que são distantes dos estilos provenientes das formas geradas a partir de uma antiga fusão de estilos musicais portugueses e africanos; e finalmente a polirritmia, que ainda hoje não conta com muita aceitação por parte do público brasileiro consumidor de música.

2. No caso de Angola, peças de música popular podem ser construídas mais em contiguidade com o repertório religioso. Isso se deve a vários fatores relativos à música e à linguagem. Por exemplo, tudo indica que a mistura entre termos da língua portuguesa e das línguas bantos tem sido historicamente muito mais intensa do que a mistura entre o iorubá ou o *fon* e o português. Como comentário de passagem, não vamos esquecer que esse argumento sobre linguagem é um típico argumento analítico, que depende de uma informação acadêmica de acesso até agora, extremamente restrito de tal modo que a maioria dos afro-brasileiros pouco conhecimento têm dele.

II. TEORIZANDO GÊNEROS MUSICAIS: Música, Texto, História Social

a) Texto Musical

Uma boa razão analítica para se estudarem textos musicais pode ficar clara se pensarmos quanta coisa se oculta por trás dos níveis de expressão simbólica e estética ativados nesses complexos eventos culturais: tambores, dança, roupas, representação, mímica, movimento. Além de tudo isso, percebemos que as pessoas murmuram algumas palavras, o que parece irrelevante diante de todo o rico quadro semiótico que já temos para decodificar e a que reagir. Por que, então, prestar atenção a pessoas que na maioria das vezes não usam a língua padrão, cortam metade das palavras, preferem usar um modo de produção vocal que torna sua linguagem de difícil entendimento para os estranhos, quando não por eles mesmos? Exatamente por isso, por essa estranheza usada conscientemente como um recurso expressivo, que me interessa entender aquilo que estão dizendo. Por exemplo, como veremos mais adiante, o que dizem as taieiras e os congos diante das portas das igrejas?

b) Hibridismo

O hibridismo implica necessariamente, em primeiro lugar, na existência de uma estrutura. Só se podem fazer híbridos se se tem estrutura. Espera-se que o ouvinte ouça a fusão. Se o ouvinte não tiver conhecimento das estruturas que são fundidas, perderá grande parte do prazer estético e alguns dos significados plausíveis oferecidos pela peça musical. A mera qualificação de uma forma estética como híbrida implica a existência de outras que certamente não são híbridas. Quando um compositor utiliza um material dito "nativo", ele sabe que esse material aparece como uma citação, uma paródia, uma colagem, uma alusão, um elemento de experimentação. A expressão final, portanto, não é um híbrido, porque ela alude a um objeto que estabelece uma relação com aquela obra de arte precisamente na condição de não ser um híbrido¹.

c) Gêneros musicais

Precisamos de gêneros musicais, e precisamos que eles sejam estáveis, porque temos dimensões emocionais e afetivas diversas de nós mesmos que devem encontrar expressão. Nossa dimensão social precisa ser expressa, bem como a política, a espiritual, a afetiva, e tantas outras. Um gênero musical, portanto, vem a ser muitas coisas ao mesmo tempo: é um padrão rítmico sintético, uma sequência de batidas de tambor, um ciclo ou uma sequência harmônica precisa,

¹ Em relação ao hibridismo em música, ver Simon Firth (1996). Para uma discussão geral do hibridismo no contexto contemporâneo da globalização e da transnacionalidade, ver Homi Bhabha (1996).

ou pelo menos claramente reconhecível; é algumas vezes um conjunto de palavras ou tropos literários fixos que combinam com algum padrão rítmico particular e com algum tipo particular de harmonia e de movimento melódico porque aquelas palavras ou tropos evocam uma determinada paisagem social, uma paisagem histórica, uma paisagem geográfica, uma paisagem divina, ou mesmo uma paisagem mental. Tudo isso é um gênero musical. Uma vez que se tenha o todo articulado como um gênero, então têm-se muitas experiências de fusão que formam parcialmente gêneros e a superposição entre dois ou mais deles, expandindo geometricamente essa riqueza narrativa. Essa riqueza, por sua vez, pode evocar as estruturas dos gêneros que foram postos em contato numa única peça musical. Geralmente os diferentes gêneros a partir dos quais o híbrido está sendo formado foram de alguma forma estruturados numa época anterior, e hoje não parecem ter o mesmo tipo de importância que tinham então. Assim o hibridismo torna-se necessário para atualizar, para propiciar a atmosfera sensível que permitirá que um gênero caído em desuso soe mais uma vez revelador e surpreendente. Tem-se que experimentar constantemente; tem-se que seguir em frente, mesmo que essa trilha atual nos conduza ao passado para recuperar uma experiência estética que corre o risco de desaparecer.

Um paralelo muito claro pode ser estabelecido entre a teoria dos gêneros na música e na literatura. O estudo clássico de Tzvetan Todorov, por exemplo, soará familiar a muitos teóricos da música, especialmente quando ele enfatiza o caráter historicamente instituído dos gêneros literários, que lhes permite funcionar como “horizontes de expectativa” para os leitores e como “modelos de escrita” para os autores (Todorov 1990:18). Mesmo o forte ataque de Jacques Derrida contra o caráter normativo dos gêneros em arte e literatura pressupõe a necessidade constante de moldar a expressão para se encontrar reserva estética para expandir seus limites contingentemente preestabelecidos.² De fato, poder-se-ia argumentar que o caso das tradições musicais é mais complexo, ou no mínimo mais exigente, pois requer uma atenção intensa a no mínimo duas tradições relativamente separadas de institucionalização e conseqüente desinstitucionalização de gêneros: os gêneros musicais e os poéticos. No caso da música ritual, a agenda tem de ser ampliada ainda mais para acomodar teorias sobre outras dimensões de expressão simbólica – por exemplo, uma articulação de música e poesia com gêneros coreográficos.

Como veremos mais adiante em nossa discussão acerca do samba, sempre houve (especialmente no Novo Mundo) fortes pactos inter-classes nas esferas simbólica e estética. Estilos subiam e desciam na escada social, e o hibridismo aparecia constantemente para expressar esses movimentos. Um grande exemplo disso, e sempre citado, é, de fato, o tango – dos bairros boêmios perto do porto de Buenos Aires para a grandiosidade da Belle Époque burguesa parisiense. Mudanças ou fusões em música, texto, harmonia, certamente expressaram essa transformação de sua base social. Contudo, deveríamos ter em mente que existe uma dimensão (obviamente uma entre muitas) nesse processo que pertence inalienavelmente à vida das formas estéticas, e como tal não está ligada exclusivamente à cultura da modernidade. A onda retrô, por exemplo, que vemos em filmes, livros, cartões postais, dança e finalmente em música, é apenas um aspecto da vida dos gêneros musicais nos dias atuais.

A consciência dessas mudanças estava presente na assinatura da “Carta do Samba”, nos anos sessenta, por todos os membros da Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, tendo como meta a preservação do samba como gênero. Esse movimento de preservação tem de ser entendido como algo além do simples conservadorismo, reação, fossilização da cultura, etc. Ele realmente atingiu questões estéticas da canção, tais como poesia, ritmo e melodia, para estimular a criatividade dentro de uma estrutura de competição: como avaliar um bom samba sem a

² Ver Derrida (1980).

discussão do samba enquanto gênero? Voltaremos a isso mais tarde, quando discutirmos a história do samba.

Nomes de gêneros de música e dança são muito freqüentemente reveladores de estereótipos, posições, eventos históricos, traumas, lapsos, contra-imagens, etc. – em outras palavras, são quase que invariavelmente expressões de contestação e conflito dentro de um campo de desigualdade social e de ideologias contrastantes. No caso dos quilombos kalunga de Goiás, por exemplo, sua dança sagrada principal, que tem um papel central na construção de sua identidade como grupo único de comunidades de descendentes de escravos fugidos, é chamada suçã (nome calungueiro para súcia).³ Curiosamente, súcia, na acepção convencional, é um termo pejorativo, uma categoria de acusação, referindo-se a um grupo de pessoas de má reputação que se reúnem; em resumo, uma súcia é um bando de gente ruim!⁴ Em vez de rejeitar o termo, usado contra eles, para descrever de forma negativa seus antepassados na época em que tentavam fugir da escravidão, os calungueiros tomaram posse do termo usado para identificá-los e inverteram seu significado, que passou a representar um tipo desejado de dança, a melhor das danças, a dança que eles dançam! Um estudo etimológico da maioria dos gêneros musicais afro-brasileiros provavelmente levaria a conclusões semelhantes.

Outra questão que deveria ser abordada em todas as situações é a das mediações: que parte desses gêneros foi imposta aos escravos e ex-escravos pelos brancos? Nunca houve no Brasil nenhum plano de educação musical para as classes pobres – nada além de alguma harmonia básica em hinos de igreja. As folias podem refletir essa influência, especialmente porque houve alguma ligação com orquestras barrocas. Alguns dos enredos podem ter sido escritos, ao menos em parte, por jesuítas. Nas congadas, taieiras, dança de São Gonçalo, alguns versos foram provavelmente produzidos fora das classes populares. Isso pode ter sido muito diferente do que aconteceu nos Estados Unidos: os protestantes ensinaram harmonia ocidental, canto coral, formas poéticas, etc. No caso do candomblé, do xangô e cultos tradicionais semelhantes, toda uma tradição cultural veio para o Brasil; portanto, conhecimento sistemático foi transmitido de forma integral. No caso do candombe (forma musical afro-brasileira praticada em Minas Gerais que não guarda nenhuma vinculação histórica conhecida com o candombe uruguaio), nunca houve esse tipo de integração e todo o processo de estruturação de idéias musicais foi um processo de reconstituição.

No caso dos gêneros musicais rituais afro-brasileiros, o destino de uma dança, uma festa ou uma prática musical particular dependeu (e ainda depende) de transformações que podem ocorrer dentro de uma instituição que executa um projeto global: o Vaticano. Assim, a diferença entre uma tradição e outra pode ser uma consequência direta das posições adotadas por duas pessoas dentro da hierarquia da igreja: primeiramente, da receptividade (ou sua falta) por parte do sacerdote local para com essas práticas católicas não-oficiais, e em segundo lugar, de forma mais decisiva, pela atitude do bispo em relação às posturas adotadas pelo sacerdote local. O bispo pode, a qualquer momento, segundo sua vontade, manter um sacerdote numa paróquia ou removê-lo para algum outro lugar. Ocorreu em Salvador, em 1998, um caso que ilustra muito claramente esse ponto: um bispo novo chegou à Bahia (sendo o primeiro bispo negro a dirigir a igreja na cidade mais “negra” de todo o Novo Mundo) e logo passou a estimular a integração da cultura africana nos rituais católicos, tendência que já contava com alguns precedentes mais tímidos. O cardeal do estado da Bahia, contudo, reagiu fortemente contra aquela política de “enegrecer” as práticas da igreja e removeu-o de Salvador, transferindo-o para uma cidade no

³ A dança da suçã pode ser vista no vídeo *Quilombos do Brasil* (1995).

⁴ Eis a definição de súcia do Novo Dicionário Aurélio: agrupamento de pessoas de má índole e/ou mal-afamadas; matula, mamparra, malta, manada, corja, caterva. Daí construir-se o verbo sucicar: vadiar, vagabundear; que não passa de um eufemismo negativo para dança, ritual, festa profana heterodoxa, ocasião musical.

interior do estado, onde sua singularidade como bispo negro seria menos relevante e onde as expressões culturais afro-brasileiras são muito menos proeminentes. Nos poucos meses em que esteve encarregado das dioceses de Salvador estimulou a criação de novas formas culturais na cena afro-brasileira, associando-se a grupos tais como o Ilê-Ayê, Filhos de Gandhi, Olodun, etc. A comunidade negra lamentou sua partida, mas o poder do cardeal é absoluto e todo sacerdote é submisso a seus superiores pelo voto de obediência. Assim, desenvolvimentos recentes na cena cultural negra de Salvador provavelmente incluirão um componente de resposta, ou reação, à atitude do cardeal. Um certo “fundamentalismo estético africano”, por exemplo, pode surgir como uma espécie de afirmação, para repudiar a negação da integração expressa pela hierarquia da igreja.

d) Estereótipos

Imagens de negros dançando e tocando música feitas por viajantes quase sempre têm algo em comum: a imagem de uma alegre reunião de pessoas. Nas aquarelas de Carlos Julião das coroações de reis e rainhas negras nas Festas de Reis nas Minas Gerais, as mulheres negras tocam instrumentos musicais, animadas e felizes.⁵ Um desses instrumentos é a marimba, ícone da África banto, que sobrevive ainda hoje apenas na tradição musical caiçara de Ilha Bela, litoral de São Paulo. Na medida em que estão tocando música, supõe-se que tudo vai bem com elas; o subtexto é de que fazer música oblitera a agonia da condição de escravo. Observe-se porém que nesse caso, as mulheres negras não parecem especialmente sensuais ou eróticas, como passaram a ser representadas a partir do final do século XIX. Vale notar também que a marimba era usada em eventos sagrados, e o pintor devia saber disso. Como enfatizou Richard Leppert, no seu criativo ensaio *The Sight of Sound* (Leppert 1993), a visão do som musical é tão importante do ponto de vista da experiência estético-política da música, para uma determinada classe social, quanto o próprio som.⁶ No caso do Brasil, quase sempre os negros é que estão tocando música, e não os brancos. Ideologicamente, os negros trazem alegria à vida; esta é uma das suas funções produtivas. Os brancos simplesmente posam para o olhar que os registra, mostrando seu nível econômico e seu status social e político. Raramente são representados realizando qualquer atividade produtiva. Da perspectiva dos brancos – que pintavam escravos ou encomendavam as pinturas segundo seu gosto estético e ideológico – a performance era a expressão natural de escravos quando não estavam sendo punidos. Podemos traçar uma continuidade desse regime de imagens, dos dias coloniais até os meios de comunicação contemporâneos no Brasil. O ambiente de filmagem da capoeira, por exemplo, na série da JVC⁷, é muito semelhante às poses emblemáticas de Debret: ambiente de trabalho, num terreno baldio (uma verdadeira capoeira), próprio para a execução de tarefas produtivas que não perturbam a vida urbana, tais como cuidar dos cavalos de carga, lavar roupa, confeccionar instrumentos e utensílios para a reprodução da ordem doméstica, etc.⁸

Por outro lado, vemos em muitas canções e na produção de voz de muitos cantores – como em Clementina de Jesus, por exemplo – um toque de melancolia e tristeza, que pode passar como parte de uma “perspectiva negra brasileira”. Esse toque melancólico nunca atinge o ponto de intensidade e ênfase emocional dos *spirituals* americanos; nem a produção de voz, nem o arranjo, nem a linguagem corporal utilizada na performance podem ser comparados ao

⁵ Algumas dessas imagens foram reproduzidas nas págs. 364-365 do Catálogo intitulado *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*, editado por Emanuel Araújo (1998).

⁶ Ver Leppert (1993).

⁷ Ver o Vídeo Vol. 5 da *Antologia da Música e Dança das Américas* da JVC.

⁸ Ver Debret (1978).

stress performático dos negros dos Estados Unidos. Se os contrastarmos com a estética musical afro-americana, nesse sentido, os estilos afro-brasileiros certamente soarão, parecerão e serão sentidos como mais discretos, suaves, enfim, menos dramáticos ou enfáticos.

e) Contextualidade e Intercontextualidade

Interesso-me por apresentar a música afro-brasileira também da perspectiva da história social. Os gêneros musicais abrem, descrevem e inscrevem um panorama social, geográfico, histórico, estético (em sua conotação grega original de *aesthesis* como sensação; portanto: sensualidade ou sensibilidade). Considero importante analisar os vários espaços mencionados nos textos de canções e os panoramas que são simbolizados nas performances, sejam elas em danças ou nos nomes dados aos lugares onde a música é tocada.

Embora estejamos inevitavelmente trabalhando com intertextos, na condição de analistas deveríamos ter em mente que o verdadeiro objeto expressivo musical de nossa análise pode ser um texto absolutamente singular – quem sabe, uma determinada peça musical poderia ser executada sob condições especiais tais a ponto de se tornar irreproduzível; assim, o tratamento teórico que poderíamos escolher para usar na sua discussão tem de levar em conta esse fator. Isso acontece porque a idéia de repetição é uma idéia primária para a análise de gêneros musicais. Outro fator que influencia a intertextualidade é a própria performance musical. O modo de tocar os instrumentos, os movimentos de dança, as roupas, as exibições cinéticas, a dramatização – todas essas expressões estéticas reunidas criam um ambiente que transmite a idéia de continuidade e de articulação da letra que está sendo cantada – ao passo que algumas vezes é justamente um *pout-pourri* que provavelmente não será repetido na mesma ordem ou com os mesmos elementos estéticos. Esse processo é semelhante ao que podemos experimentar em outras artes, tais como a poesia e a literatura. Considerem, por exemplo, a edição *fac-similar* da intervenção feita por Ezra Pound no texto que se considerava como a versão final de *The Waste Land* de T. S. Eliot, celebrado unanimemente pela crítica como um dos poemas mais importantes do Ocidente no século vinte. Dezenas de versos e de partes de versos foram cortadas do poema na forma em que foi publicado. Não obstante, o poema também ganharia outra unidade, outro senso de totalidade e de equilíbrio se Pound os tivesse deixado lá. Críticos e leitores que, por décadas, não tinham conhecimento das correções e cortes de Ezra Pound, maravilharam-se diante da beleza da concisão alcançada pelo texto. Portanto, macro-significados são sempre impostos pelo leitor, intérprete ou, como no nosso caso, pelo ouvinte.

Dito de outro modo, as condições para a leitura intertextual são em geral claramente dadas, mas pode ser enganoso reduzir o significado do todo a uma consciência estética unificada. O tema cantado não precisa ser consistente, coerente ou mesmo unificado. A heteronímia, o mascaramento, a fragmentação, a pluralidade, a multivocalidade, todos esses elementos são artifícios expressivos padronizados e tomados como possíveis nos vários gêneros afro-brasileiros que discutiremos – e, provavelmente, também são característica de muitas outras tradições musicais.

Outra questão que precisa ser aqui colocada: por acaso a comunidade musical é mais consistente (se é que não mais coerente) do que cada cantor ou músico tomados individualmente? Em que medida um gênero musical é mais do que a soma de todos os cantores e músicos individuais que endossam sua pertença estética a ele? Uma pressão no sentido da estabilidade no tempo e no espaço é constitutiva dos gêneros. Por outro lado, dialeticamente oposta aos gêneros é a lógica das peças musicais individuais, que tendem a revelar as tensões e os confrontos experimentados no campo das interações sociais – sejam elas raciais, étnicas, de classe, religiosas, etc. – e transferi-las para o campo do estético – imaginário, estrutural e performático.

Algumas peças musicais são o resultado de três modos de expressão reunidos num determinado momento, mas que poderiam, cada um de acordo com a sua lógica própria, ter sido gerados e adquirido vida comunicativa própria, independentemente dos outros. Miticamente, pelo menos, a música popular de um autor conhecido parece ser um objeto estético que pertence ao tempo histórico (e também profissional, tecnológico, produtivo, material), cuja biografia de gestação e realização pode ser traçada. Assim, existe um sem número de programas, documentários, entrevistas, livros, artigos, etc., explicando em grande detalhe como a letra de uma determinada música foi composta, combinada com a melodia, como exigiu um determinado arranjo, e assim por diante.

Com relação ao xangô e ao candomblé, a história da música não é narrada como uma biografia, mas é apresentada como se fosse uma peça particular iorubá ou fon que costumava ser executada na África num certo período e que foi trazida para o Brasil, onde foi preservada. Se apresentam mudanças, elas são consideradas como acidentes de percurso – de forma muito semelhante a uma pintura, ou uma escultura, que apresentam fissuras, pequenos defeitos ou estragos, consertos e que inevitavelmente se desgastam com o correr do tempo.

Por outro lado, os gêneros dramáticos não se parecem com essas narrativas. Neles, o aspecto de colagem é muito mais visível: estrofes vêm e vão, narrativas são fragmentadas, numerosas variantes do mesmo texto são um traço comum. A peça de candombe de Matição, por exemplo, apesar de sua vocação de singularidade, mais parece um objeto expressivo heteróclito, resultante de uma prática de toque de tambor desenvolvida e transformada por conta própria; a letra da música foi provavelmente adquirida de outras tradições rituais tais como a missa católica, novenas, trezenas, etc.; e um repertório de melodias e de uma prática de canto harmônico que pode ter sido assimilada pela prática de canções distintas das que estão agora em uso.

III. GÊNEROS RURAIS TRADICIONAIS

a) Vissungos

Os vissungos são cantos de força. Foram originalmente cantados durante o trabalho de mineração nos rios de Minas Gerais no início do século dezoito. Adotando a perspectiva comparativa já padronizada da Etnomusicologia, poderiam ser classificados como cantos de trabalho. Contudo, se tivermos em mente que as pessoas que os cantavam estavam no exercício de suas atividades sob severa coerção física, ao chamá-los de “cantos de trabalho” dificilmente estaríamos refletindo o ponto de vista do sujeito que cantava. O ambiente para a execução dos vissungos está bem retratado na Figura XLII dos *Riscos Iluminados* de Carlos Julião, produzido no último quarto do século dezoito e publicado por volta de 1800.⁹ Após o declínio da mineração naquela região, o vissungo tornou-se uma tradição de canto ritual, na qual o trabalho real na mineração de ouro era dramatizado numa ocasião de esforço comunitário. Sob essa forma ritual foram registrados na região do Serro (exatamente no mesmo local citado na Figura XLII quase duzentos anos antes) por Ayres da Matta Machado Filho (1978). A qualidade de gravação era péssima nos anos trinta, porém do que pude ouvir das grandes originais, a base rítmica era muito provavelmente composta por um trio de tambores, tocando três padrões distintos polirritmicamente entrelaçados, quem sabe ligadas a um padrão de candombe, tão remoto da linha básica da música afro-brasileira secular e comercial quanto os vissungos. Nos anos sessenta Clementina de Jesus gravou-os com um grupo de músicos. A base rítmica escolhida não repetiu

⁹ Ver Carlos Julião (1960).

o padrão rítmico original, mas usou um tipo de ritmos binários generalizados de umbanda, tais como o barravento, que ouvimos em casas de umbanda, macumba e jurema por todo o país.

1. **Vissungo** (canto de escravo da área de mineração de Minas Gerais)

Cantado por Clementina de Jesus

Êi ê covicará iô bambi
tuara uassage ô atundo mera
covicara tuca tunda
Dona Maria de Ouro Fino
criola bonita num vai na venda
chora chora chora só
chora chora chora só

A lingüista Yeda Pessoa de Castro, especialista em idiomas bantos, ofereceu-me a seguinte provável tradução da primeira parte do texto: “Está chovendo, de manhã cedo, e as galinhas estão ciscando o chão.”

Nesse canto pode-se realizar o exercício típico da audição errada; muitas vezes o ouvinte acrescenta seu próprio desejo e muda o que escuta em uma letra de canção. Aqui, por exemplo, Clementina de Jesus deixa a energia da voz cair quase ao silêncio nas palavras “na venda”. Por muito tempo entendi que ela dizia “não vai nascer”: uma linda mulata não vai nascer.

Para começar, o texto revela uma cena muito prosaica e doméstica, ligada aos arredores de uma vila da Minas Gerais colonial: de manhã cedo (geralmente as galinhas acordam com a aurora), está chovendo e por isso a mulatinha não pode ir à venda. Contudo, como todos os vissungos transmitem um significado esotérico, podemos arriscar alguma interpretação com base nas informações acessórias disponíveis. Os dois conjuntos de significantes, a saber, sua incapacidade de sair de casa e as pesadas gotas de chuva, ambas formam uma cadeia de significado coerente com a imagem das lágrimas derramando de seus olhos. E o nome ‘Dona Maria de Ouro Fino’, que poderia ser de uma sinhá, parece contrapor-se à imagem da mulata sem nome, quem sabe indicando a incapacidade da geração de uma beleza negra feminina em circunstâncias tão desumanas.

Nesse vissungo, Clementina inspira o ar num momento que pode ser considerado "errado", do ponto de vista da música popular comercial. Numa gravação comercial, o produtor provavelmente teria pedido a ela para repetir a passagem. Contudo, sua respiração "errada" pode ser ouvida como simbolicamente correta, pois torna-se icônica do texto, que diz: ele chora, ele chora, sozinho. O defeito na voz, a respiração errada, pode ser ouvido iconicamente como o choro do escravo que não teve a oportunidade de fugir para o quilombo junto com o rapaz.

2. **Vissungo** (canto de escravo da região de mineração de Minas Gerais) - cantado por Clementina de Jesus

Muriquinho piquinino,
ô parente
muriquinho piquinino
de quissamba na cacunda.
Purugunta onde vai,
ô parente.

Purugunta onde vai,
 pro quilombo do Dumbá.
 Ei chora-chora mgongo ê devera
 chora, gongo, chora.
 Ei chora-chora mgongo ê cambada
 chora, gongo chora.

Tradução oferecida por descendentes dos escravos que trabalhavam nas minas nas regiões do Serro e Diamantina: “O menino, com a trouxa de roupas nas costas, está correndo para o quilombo do Dumbá. Os que ficam choram porque não podem acompanhá-lo.” (Filho, 1978).

Os vissungos, como as letras de músicas de umbanda para algumas divindades tais como os Pretos Velhos e Pretas Velhas, dramatizam um emprego particular da língua portuguesa que soa infantil, especialmente com diminutivos. Foi estabelecida historicamente uma correlação entre o modo pelo qual os falantes bantos alteram a morfologia portuguesa pela adição de vogais, expandindo assim o número original de fonemas das palavras e transmitindo a impressão de uma maneira infantil de falar o português brasileiro. Em resumo, o processo de bantuiização do português brasileiro foi ideologicamente construído como se o sujeito tivesse se tornado mentalmente infantil, retardado ou incapacitado. Mais ainda, como se essa fala bantuiizada indicasse um quê de falta de auto-estima, de covardia, de inferioridade aceita e aberta – enfim, é a imagem da fala do escravo que expressa o gozo que sente situando-se acriticamente dentro dessa estrutura clássica, assimilada ao sado-masiquismo interpessoal, perenizado conceitualmente na famosa dialética amo-escravo formulada por Hegel e revisitada por teóricos do século vinte, tais como Frantz Fanon e Jacques Lacan. “Muriquinho” é uma bantuiização de “mulequinho”, menininho. Muriquinho piquinino significa um “menininho bem pequeno”.

Qual é o “eu” que fala na canção? Para quem ele fala – isto é, quem é o tu para ele – e quem é o terceiro que garante a comunicação que ele tenta estabelecer? O sujeito diz aqui que alguém pergunta para onde vai o menino. Alguém chora um bocado, provavelmente a “cambada” (isto é, o grupo de companheiros que se auto-denomina com o termo inferiorizante a eles atribuído pelo homem branco; um coletivo anônimo e despersonalizado) está chorando. E o gongo, o sino de ferro que anuncia o começo e o fim do dia de trabalho dos escravos nas minas, também está chorando. Temos aqui aquilo que Mikhail Bakhtin chama de dupla voz: o sujeito está chorando pela afirmação de que outros choram.¹⁰

3. **Vissungo** – Clementina de Jesus

Iáuê ererê aiô gumbê
 Com licença do Curiandamba
 com licença do Curiacuca
 com licença do sinhô moço
 com licença do dono de terra

Curiandamba é um ser sobrenatural que, como Exu e similares, indica o caminho e exige ser apaziguado para não causar problemas para os escravos negros que trabalham nas minas. Curiacuca é outro ser sobrenatural, que também devia ter um poder ameaçador para o sujeito que canta e para os ouvintes que compartilham da comunidade de significado e experiência formulada

¹⁰ Ver Bakhtin (1984).

pela canção. Ambos os seres sobrenaturais são provavelmente equivalentes míticos do papel representado por Exu, ou Bara, ou Legba, o deus trapaceiro nas religiões afro-brasileiras. Apesar do fato de se tratar de um gênero de circulação muito restrita, esse vissungo afirma uma certa atitude emblemática dos negros no Brasil. O sujeito une os mundos sobrenatural e natural, o religioso e o social, a hierarquia celestial e a humana; ele parece obrigado a render-se às esferas africana e brasileira de sua experiência. Por um lado, ele presta obrigação ritual aos espíritos, exatamente como se faz no candomblé, xangô, umbanda; por outro, presta sua homenagem ao jovem, provavelmente filho de senhor branco, mencionado explicitamente no verso seguinte. Isso pode ser tomado como uma orientação para o comportamento dos ex-escravos na Minas Gerais do século XX.

Mesmo assim, o disco de Clementina Jesus, há muito esgotado, circulou apenas entre uma elite de classe média de gosto refinado para música popular. É o tipo de música utilizada em peças teatrais, concertos universitários, programas especiais de televisão e similares. As canções de vissungo nos proporcionam uma boa oportunidade para diferenciar palavras que são tomadas alegoricamente, ou metaforicamente, das palavras usadas com a intenção de registrar um segredo. Esse mecanismo de ocultar significado é comum à maioria dos gêneros musicais de origem africana no Brasil. O samba, o pagode, o côco, todos usam fortes insinuações sexuais através de palavras que claramente têm duplo significado. Como se o cantor estivesse dizendo a seu público: sei que vocês me entendem, que são capazes de traduzir o que eu estou cantando. Por outro lado, em estilos rituais o ouvinte é constantemente excluído do acordo estabelecido previamente entre os membros de um determinado culto, fraternidade, irmandade ou comunidade. O que Clementina de Jesus faz aqui é reintroduzir o segredo (modo tipicamente ritualizado e exclusivo de expressão) no modo de expressão profano, potencialmente universal, que é a gravação comercial.

b) Jongo

O jongo é um gênero que expressa claramente uma parte do processo histórico vivido pelos negros no Brasil de terem de deixar as plantações logo após a abolição da escravidão em 1888, e de integrarem-se nas cidades, especialmente no Rio de Janeiro. Dança “rural”, ele é às vezes conhecido como *caxambu*. Faz parte dos estilos gerais pré-industriais que Edison Carneiro reuniu sob a rubrica de *samba de umbigada*.¹¹ Outra dança e gênero musical ligado ao jongo é o *cafezal*, que celebra a habilidade de segurar um tabuleiro para limpar o café, fazendo com ele movimentos circulares. Se vimos, em primeiro lugar, a vida nos quilombos tal como hoje existem, o jongo, a capoeira, o maneiro pau e o maculelê, entre outros, descrevem esse mundo intermediário, entre toda a área rural, onde estavam as plantações, e o mundo plenamente urbano. Algumas das habilidades mostradas nessas danças são, em certa medida, habilidades rurais: destreza manual, força muscular nos braços, pernas e coxas; resistência e disposição para lidar com o confronto físico aberto, e assim por diante. Paralelamente à exibição física temos a exibição poética e a melodia cantada: samba de roda, capoeira, jongo, entre outros gêneros similares, todos incorporam a improvisação e a disputa poética, e o desafio entre cantores, articulados com as respostas do coro.

¹¹ Ver duas excelentes monografias sobre o Jongo, de Maria de Lourdes Borges Ribeiro (1984) e de Edir Gandra (1995).

1. **Jongo** – cantado por Clementina de Jesus

Tava durumindo
cangoma me chamou
disse levanta povo [fogo]
cativeiro se acabou

O batuque mencionado neste jongo ocorre provavelmente numa pequena aldeia, ou num distrito, enfim, numa espécie de conglomerado de vivendas surgido como uma continuação das senzalas que foram abandonadas há não muito tempo. A geografia dessa música é um tipo de terreno baldio: o final de uma rua secundária, o quintal de uma casa abandonada, uma área periférica, equivalente simbolicamente ao espaço onde se joga o futebol dito de várzea, cada vez mais raro nos dias atuais.

Conforme argumentarei na última parte deste ensaio, um dos referentes que cercam esses gêneros musicais afro-brasileiros é o próprio processo de urbanização. Estilos musicais incluíram em sua textualidade o espaço social onde eles miticamente se originaram, onde espera-se que tenham lugar e para onde espera-se que o ouvinte se transporte. Por outro lado, na maioria das situações da música comercial, é mais provável que o ouvinte esteja situado em algum lugar distante do local evocado na música.

Um bom exemplo dessa imaginação de espaço na música afro-brasileira é a palavra terreiro. É usada para definir dois territórios diferentes, um deles sagrado e o outro secular. No sentido sagrado, terreiro é o pátio da casa de culto (atualmente, simplesmente o salão da casa de culto) onde se realizam as principais celebrações públicas para os deuses (o que em Recife se chama toque). No momento em que os membros do culto começam o ritual, o terreiro é transformado em solo africano: as pessoas não mais pisam em terra brasileira, mas passam a andar sobre terra africana. A mesma palavra, entretanto, é usada para definir, no imaginário, o lugar onde ocorrem danças seculares de música afro-brasileira. O samba, o pagode, o tambor de crioula, o carimbó, o samba de caboclo, etc., são todos tocados no terreiro. Assim, as tradições tanto sagradas quanto seculares da música afro-brasileira comentam o processo de industrialização do país. É muito mais que uma coincidência, por exemplo, que o primeiro samba gravado, *Pelo Telefone*, nos fale de uma conversa de um policial com músicos negros que estavam tocando um samba, provavelmente num terreiro.

2. **Jongo – Candongueiro** (Wilson Moreira e Nei Lopes) - Grupo Batá Cotô

Eu vou-me embora pra Minas Gerais agora
eu vou pela estrada afora
tocando meu candongueiro
Eu sou de Angola, bisneto de quilombola
não tive e não tenho escola
mas tenho meu candongueiro
No cativeiro, quando estava capiongo
meu avô cantava jongo pra poder assegurar, ô
E a escravaria, quando ouvia o candongueiro
vinha logo pro terreiro para saracotear
(Eu vou me embora...)
Meu candongueiro bate jongo dia e noite
só não bate quando o açoite quer mandar ele bater, ô

Também não bate quando o seu dinheiro manda
 isso aqui não é quitanda
 pra pagar e receber
 (Eu vou-me embora...)
 Meu candongueiro tem mania de demanda
 quem não é da minha banda
 pode logo debandar, ô
 Pra vir comigo, tem que ser bom companheiro
 ser sincero e verdadeiro
 pra poder me acompanhar

Neste exemplo, graças ao artifício sistemático de compor letras de canções com um determinado tema, o padrão de integração estético-social proposto pelo jongo torna-se associado a uma idéia de ambiente rural numa espécie de estilo “regressivo”, ou “retrô”. O sujeito mudou-se de uma vila no interior de Minas Gerais para a cidade (miticamente, o Rio de Janeiro) e agora sente a mesma tristeza (ficou capiongo) que seu tataravô sentia durante os dias da escravidão; por essa razão, deseja voltar para Minas Gerais. Essa migração – tanto no espaço quanto no tempo histórico – é iconicamente expressa pela elegante mudança no ritmo, do 2 x 4 do samba para o padrão rítmico em hemiola do jongo. Os sons das marimbas entremeados com os tambores evocam o sujeito cantante andando por estradas sujas, a caminho das fazendas e pequenas vilas onde o tambor candongueiro tocava para amenizar as dificuldades da escravidão e das condições pós-escravistas. Na última parte da música, a harmonia vocal evoca o canto em duas ou três vozes dos Congados, agitando suas bandeiras coloridas enquanto passam pelo campo, envolvendo o ambiente de uma aura sagrada e transformando o inferno da vida nas senzalas na paz abençoada de uma integração comunitária, que só pode ocorrer, de acordo com a fantasia do sujeito, em um ambiente rural e jamais em uma megalópole industrial.

O que fizemos acima foi, através de uma audição cuidadosa do texto e do contexto desse samba/jongo, tentar colocar em prática as três dimensões de análise que esbocei na Introdução: atenção à linguagem musical, à imaginação poética e ao sub-texto de história social condensado na canção.

IV. GÊNEROS RITUAIS VINCULADOS AO CATOLICISMO

a) Candombe de Minas Gerais

As peças de candombe que aparecem no vídeo de Glória Moura provêm de uma comunidade altamente isolada, se optarmos por descrevê-la do ponto de vista da sociedade branca nacional.¹² Como forma cultural, o candombe é um caso espetacular de distância socialmente construída dentro de uma estrutura de profunda inter-relação musical. Matição é uma vila totalmente protegida do mundo exterior, especialmente das instituições centrais do estado: educação formal muito pobre, ausência de televisão, acesso mínimo a rádio, estradas ruins inacessíveis, pouquíssima atividade econômica além da agricultura de subsistência e algum artesanato. Não obstante, considerada do ponto de vista do grande texto musical afro-brasileiro que mencionei acima, Matição mostra um alto grau de integração e contato, provavelmente ao longo de centenas de anos, com outras tradições afro-brasileiras da região.

¹² Ver o Vídeo *Matição, Comunidade Iluminada*, dirigido por Glória Moura.

O candombe é uma forma estética altamente desenvolvida que combina canto harmônico muito preciso, de estilo ocidental, com um conjunto de tambores que desenvolve padrões rítmicos que parecem muito distintos da tradição de batuque iorubá e fon no Brasil, que se incluem entre os mais "africanos" de nossos conjuntos de tambores. O trio de tambores do candombe parece muito aos conjuntos de tambores bantos conhecidos em outras partes do Novo Mundo, tais como os tambores redondos de Barlovento, na Venezuela. E como foi que se criou um gênero musical tão específico e tão articulado? Certamente através de um longo processo de experimentação, observação e intercâmbio com padrões musicais provenientes de outras comunidade negras tradicionais e de importantes centros de culturas musicais católicas em Minas Gerais e nas áreas circunvizinhas do Rio de Janeiro, Espírito Santo, Bahia e Goiás. Em algum lugar próximo das divisas desses quatro estados poder-se-ia traçar uma linha estabelecendo os limites de uma área musical do candombe. Assim, a música candombe só pode ser considerada isolada quando pensada do ponto de vista daqueles setores que controlam a circulação de música numa escala mais ampla, seja em termos de estado, região ou país.

O conjunto de candombe consiste em um trio de tambores, cujos princípios organológicos se inserem entre os mais puramente africanos de todos os conjuntos brasileiros de tambores. São chamados *requinta*, *crivo* e *santana*; um tambor de fricção chamado *puíta* e um tambor comum de barril chamado *caixa*. Nessa base desenvolve-se um padrão melódico, no canto a duas vozes, geralmente em terças, com compassos e tempo precisos, e um perfeito ajuste da batida dos tambores – diferente, portanto, do fluxo e flutuações tão característicos do estilo de canto da música do xangô e do candomblé. Poucas são as palavras, com numerosas vogais, sílabas isoladas, e exclamações. Certos padrões melódicos e harmônicos do candombe mostram claras ligações com estilos de canto semelhantes das Congadas e das Folias de Reis de Minas Gerais. Por exemplo, o tamanho dos versos e frases musicais, a estrofe composta de duas frases melódicas movimentando-se em torno da dominante e de duas em torno da tônica, sempre finalizadas com longas exclamações. Contudo, o que é único no candombe é o forte batuque (juntamente com a preservação de um amplo conhecimento de fabricação de tambores) ajustado a um refinado canto em duas vozes. A dança também é muito singular, em termos brasileiros, e é claramente diferente das danças realizadas pelas congadas e folias. Infelizmente, ainda é muito escassa a informação a respeito da música candombe do Brasil, não existindo, que eu saiba, sequer uma única gravação dessa música.

b) Congos e Irmandades Católicas Negras

As irmandades negras representam, na história cultural do Brasil, uma expressão do pacto colonial entre negros e brancos. Havia irmandades apenas para negros em todo o país. As irmandades vieram de Portugal no século XVII e algumas delas estão ativas até hoje, a partir de 1690. Os escravos construíram igrejas para os brancos e para si mesmos. Duas irmandades foram especialmente importantes: a Ordem de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e a Ordem de São Benedito. Elas guardam alguma semelhança com os *cabildos* em Cuba e outras partes do Caribe espanhol. Foi uma das formas pelas quais os negros seriam incorporados à vida colonial portuguesa "civilizada" nos trópicos, porém eles entrariam na ordem colonial com uma diferença: eles teriam, um dia, de celebrar sua devoção. Havia igrejas separadas e dias diferentes para suas celebrações. Tratava-se de um ritual de inversão: eles podiam desfilarem no espaço público como se fossem civilizados, porque eram católicos. Pelo menos enquanto duravam as celebrações de Nossa Senhora do Rosário, ou de Jesus, podiam ser vistos (e conseqüentemente podiam se ver) como seres humanos plenos. Ao mesmo tempo, usavam tambores, melodias e vestimentas africanas que de alguma maneira podiam manter viva sua herança cultural africana. Enquanto as

irmandades brancas tendiam a reproduzir canções, danças e roupas portuguesas, as irmandades negras seriam uma primeira instância de preservação de tradições africanas. Tão logo foram criadas pelos padres, desenvolveram sua própria estética, basicamente usando canções, instrumentos musicais, e algumas vezes padrões de dança, de origem africana, muito embora pudessem copiar melodias da igreja católica.

O importante é que elas não faziam a mera imitação do comportamento das irmandades brancas portuguesas, dramatizando o tempo todo a condição dos negros. Sua celebração tinha um sabor próprio. Eles estariam dizendo "São os negros que agora estão cantando". E também incorporariam suas posições sociais nas canções, sempre dentro de uma estrutura cerimonial de negociação: celebravam festividades de um santo católico junto com uma recuperação de tradições africanas míticas e religiosas. Com certeza todos eram em certa medida católicos, porque todos entravam na igreja em determinado estágio ou momento de seu desfile, em sua dança ou em sua performance dramática. Mas representariam também algum aspecto da vida escrava (e também da pós-escravidão, pois essas tradições estão muito vivas hoje) dentro da igreja. Em algum momento eles zombariam da ordem colonial política e social, outras vezes fariam coisas dentro da igreja que seriam consideradas irreverentes se feitas por alguém que não fosse membro de uma irmandade; outras vezes fariam sua exibição apenas até chegar aos degraus externos da igreja, sem jamais cruzar o limiar do templo católico.

A maioria dos gêneros musicais afro-brasileiros (e, quem sabe, também dos gêneros de dança) estão ligados a essas irmandades e fraternidades. Infelizmente, ainda não receberam dos estudiosos a atenção que merecem. Em geral têm sido estudados por folcloristas, e são a eles que devemos as inúmeras descrições de rituais, festas, danças, instrumentos musicais, etc. de vários estados do país e de muitas ordens católicas: São Benedito, Santo Antônio, São Gonçalo. Trata-se de um mundo simbólico de expressão basicamente oblíqua: uma coisa está acontecendo "oficialmente", digamos, e outra muito distinta está acontecendo por trás da devoção supostamente católica. Ocultamento, camuflagem, paródia, provocação, burla, são recursos constantes nesse universo. Os participantes dessas irmandades vêm geralmente de regiões ou vizinhanças pobres, ou de bairros distantes de vilas e cidades e a partir de um determinado estágio das atividades rituais, seus grupos são forçados a negociar aspectos de sua prática devocional com os padres locais. Noventa por cento dos padres são brancos, das diferentes ordens católicas. O Vaticano, instituição que prima por sua insensibilidade com relação a contextos particulares, distribui esses padres por todo o mundo de acordo com sua própria lógica, não importando as tradições culturais locais para onde eles serão enviados. Assim, a despeito da música que esteja sendo tocada, a despeito das danças que possam estar ocorrendo, há sempre um padre, em geral de mentalidade européia, presente. Alguns padres são abertamente conservadores, criando dificuldades para essas irmandades; outros são mais flexíveis (ou permissivos, na lógica católica dominante) e tolerantes; e alguns (uma minoria, até o momento) podem mesmo chegar a apoiar essas expressões artísticas populares exercitadas no contexto da devoção aos santos.

Além de organizarem seus dias de festa, as irmandades celebram também as *embaixadas* reais, através das quais exibem uma réplica, as mais das vezes em forma de paródia, das antigas embaixadas africanas coloniais. A maioria delas refere-se ao Portugal quinhentista, quando dominava a área de Angola, Congo e Moçambique, e dramatizam o modo como interagiam os portugueses e os reinos africanos daquela área. Muitas dessas congadas celebram no Brasil o encontro de um general português com uma legendária rainha africana conhecida como Dzinga Bandi, ou Nzinga Mbandi, de origem Mbundu, da região de Luanda, entre Angola e o Congo.¹³

¹³ Para a história da Rainha Ginga Bândi (como é conhecida entre os Congadeiros), ver o estudo recente

Essas irmandades desfilam pelas ruas com rei, rainha, vassalos, ministros, embaixadores e guias que vão à frente comandando a marcha. Algumas vezes a *embaixada* é precedida por um grupo de dançarinos, cuja tarefa é anunciar a chegada do rei e da rainha. Há situações em que a maior parte do canto, da dança e de outras expressões estéticas vem do grupo de pessoas que vão à frente do desfile.¹⁴

Um exemplo dessa embaixada alegórica é apresentado no vídeo *Festa do Rosário dos Homens Pretos do Sêrro*, que começa com a narração da seguinte história:

“Dizem que Nossa Senhora tava no meio do mar. Aí vieram os caboclos e lhe chamaram, mas ela não veio não. Depois vieram os marujos brancos, mas ela só balanceou. Aí chegaram os catopês. Eles cantaram, tocaram, só com caco de cuia e lata véia. Ela gostou deles; teve pena deles e saiu do mar.”

Trata-se de um mito de reconciliação e integração, bem como uma compensação simbólica para a experiência histórica de escravidão negra em Minas Gerais. Essa experiência é abertamente expressa em muitos textos musicais das congadas.

Grande parte das tradições afro-brasileiras de música e dança está de alguma maneira (embora não exclusivamente) ligada a essas festas católicas. Mesmo estilos musicais populares são constantemente filtrados a partir desses gêneros ditos “católicos”. Observa-se assim uma constante superposição estética entre canções, letras de canções e padrões rítmicos de diferentes gêneros rituais e seculares. Até o momento, a maioria dos estudos da música afro-brasileira tem mostrado uma tendência a se concentrar em estilos de religiões afro-brasileiras tradicionais (especialmente música de candomblé) ou em música popular comercial (MPB, samba, bossa nova, etc.). É por essa razão que considero tão importante pesquisar o mundo dos gêneros cerimoniais, porque eles são praticados por todo o país, apresentando uma surpreendente variedade de estilos, formas, configurações únicas, e também porque estão estética e formalmente ligados (influenciando e sendo influenciados) pelos dois estilos principais acima mencionados: a música religiosa tradicional e a música popular. Nesse sentido, temos de considerar as implicações históricas da criação de um espaço nacional. Uma vez definida uma nação, textos culturais em quantidade arbitrária são forçados a começar a interagir entre si. Isso claramente constrange, impõe limitações e estimula as fertilizações mútuas entre formas culturais, de tal modo que, após cinco séculos de presença cultural africana no Brasil, podemos formular a hipótese de que existe um grande texto musical afro-brasileiro, com significantes que atravessam inúmeras fronteiras estéticas socialmente definidas. Um certo movimento melódico, associado a seqüências de palavras, pode ser parte do repertório-padrão de dezenas de diferentes gêneros musicais. Portanto, ao mostrar exemplos de vários gêneros rituais, seculares e comerciais, espero proporcionar evidência de alguns vínculos melódicos, rítmicos, literários e instrumentais entre todos eles. Estamos aqui diante de um processo típico daquilo que Hans-Georg Gadamer define como consciência histórica efetiva: a cada vez que se tenta estabelecer os limites e características de um gênero musical particular, já se entrou num círculo de significado previamente estabelecido.

de Selma Pantoja (2000).

¹⁴ Para uma descrição geral das Congadas, ver Ayres da M. M. Filho (1974).

1. **Moçambique** – Grupos de Congo de Oliveira, Minas Gerais

Deus seja louvado
 ai, meu Deus, o que há de fazer
 rêgo tá rombado
 moinho quer moer
 chora engoma, ê
 olelê-leô, olelê-leô

Salve o nosso Capitão
 salve a Princesa Isabel
 salve os Congo

Ê louvado seja, nossa princesa
 louvado seja, ué - olê- oleleô
 vamos começar
 Mamãe do Rosário mandou me chamar, ué
 buscar minha bandeira
 prá banda de cá

ê taquaiana de taruê
 de taruê, de taruá
 os carrombo na paiça

Aqui, o tocador de moçambique menciona o *ngoma*, termo banto genérico para tambor. Como é frequentemente expresso em muitos desses gêneros rituais, o *ngoma*, testemunha simbólica do regime de escravidão sofrido pelo povo banto trazido à força da África, chora. Através do *ngoma*, o sujeito chora por sua condição.

2. **Catupé** – Grupos de Congo de Oliveira - MG

Senhor, senhor,
 tem pena de mim, tem dó
 a volta do mundo é grande
 seu poder inda é maior

Podemos identificar exatamente esses mesmos versos num cântico de umbanda para Oxalá, o deus pai:

Oxalá meu pai
 tem pena de mim tem dó
 as voltas do mundo é grande
 seus poder inda é maior.

Resta decidir-se qual versão apareceu primeiro, mas é mais provável que essa canção fosse primeiramente parte do repertório das congadas, e dali migrou para o culto da umbanda, por volta do início do século. O próprio Rei Congo é também um dos espíritos do panteão de

Pretos Velhos da umbanda. Assim, em determinado ponto, provavelmente no fim do século dezenove, o Rei Congo, um personagem "real" das congadas, foi transformado em um ser sobrenatural da macumba ou jurema, e mais tarde, dos cultos de umbanda.

3. **Catupé** – Grupos de Congo de Oliveira – MMG

1888

naquele dia de ano

[es]tava dormindo no mato

soldado me procurando

4. **Catupé** – Grupos de Congo de Oliveira – MG

Quando Deus andou pelo mundo

ôi que beleza

abençoando o povo tudo

louvado seja

Ô siriema

canela fina corredeira

nunca vi páss'ro de pena

deixar rastro na ladeira

Senhora do Rosário

foi quem me trouxe aqui

a água do mar é boa

eu vi, eu vi, eu vi

O congadeiro (especialmente o negro, ou catopê, em relação a quem Nossa Senhora mostrou uma piedade especial) está declarando como é boa a água do mar. Vale notar que toda a região do Sêro está consideravelmente distante do mar, e o sujeito poético (e também o cantor da música) provavelmente nunca viu o mar, como ocorre com a maioria dos habitantes de Minas Gerais. Quando ele diz que o viu, ele pode também estar fazendo referência ao mito original acima mencionado: ele viu a Senhora do Rosário no mar, antes dela decidir-se a vir para a terra.

Esse mesmo texto musical, com uma variação menor, está presente no repertório de casas de umbanda no Rio de Janeiro:

Senhora do Rosário

foi quem me trouxe aqui

a água do mar é santa

eu vi, eu vi, eu vi

5. **Moçambique** – Grupos de Congo de Oliveira – MG

Princesa Isabel
 foi ela que mandou
 No tempo do cativoiro
 quando o senhor me batia
 eu gritava por Nossa Senhora meu Deus
 quando a pancada doía
 Óia o nêgo d'Angola, meu Deus
 óia que vem saravá

6. **Canção dos Catopês** – Sêro, Minas Gerais

Ô cuemba ô cuemba, ô cuemba ô cuemba
 ôi no Rosário tem cuemba
 ô cuemba ô cuemba no Rosário é o cuemba

Esta canção é ouvida no fim do vídeo sobre o Festival do Rosário dos Pretos do Serro. Numa espécie de banto esotérico (*cuemba* significa 'cantar' em kimbundu), a mulher está dizendo que a hora de rezar o rosário (católico, portanto de origem portuguesa) é também uma boa ocasião para cantar músicas africanas, ou num tom africano.

Ô lelê catumbi ô lelê catumbi
 arreda do caminho que eu quero passar
 galinha d'Angola não é patuá

Ô lelê catumbi ô lelê catumbi
 arreda do caminho que eu quero passar
 galinha d'Angola virou patuá

Esta canção apresenta, numa forma estética claramente delineada, o dilema em múltiplos níveis vivido pelos praticantes das Congadas. Na primeira metade da estrofe, o sujeito dirige-se à embaixada que está desfilando na rua em língua banto, mostrando assim uma familiaridade, ou intimidade, com o conteúdo da celebração que está ocorrendo: ele pede ao catumbi (outro nome para o membro de um grupo de Congos) para sair do caminho porque ele quer atravessar a rua. O significante *galinha d'angola* é evocativo de oferendas e sacrifícios de sangue para os seres sobrenaturais africanos. Como a festa de Nossa Senhora do Rosário é considerada uma tradição profundamente católica, o sujeito então afirma que a galinha d'angola está ali presente, mas não como um emblema da magia afro-brasileira (patuá, nome genérico dado a muitos tipos de amuletos). Imediatamente após enfatizar aquela recusa da magia africana, ele declara no fim da segunda metade, repetindo o mesmo verso e métrica, que a galinha d'angola tornou-se um amuleto! Dada a ordem de apresentação das metades da estrofe escolhida pelo autor da canção, o significado geral tende a apontar na direção de que o ritual de execução do catopê leva a resultados semelhantes aos dos rituais de sacrifício na umbanda ou candomblé: abrir espaço para a criação de elementos mágicos, tais como o patuá.

c) *Taieiras de Sergipe*

As taieiras formam a última parte do desfile dos Congos, que conta com a presença de uma rainha, um ministro, um general, um mestre, uma rainha perpétua, as damas de companhia, os guias (dois homens que tocam tambor) e as taieiras, que consistem de duas linhas de dançarinas. Cada grupo vem de uma parte da cidade e todo ano um deles é responsável por levar o desfile até a igreja. Algumas vezes vemos as taieiras adultas acompanhadas por um grupo paralelo de taieiras composto exclusivamente por crianças. Todos participam da irmandade; eles dançam por São Benedito, isto é, dançam pela divindade. Portanto, isso implica um alto status, especialmente se pensarmos que eles vêm de bairros pobres da cidade (onde invariavelmente a população de descendentes de escravos está concentrada). Após a exibição nas ruas, a última parte tem lugar na igreja. As taieiras cantam, acompanhadas por um tambor, e todas têm na mão um *querequexé* (chocalho). Os exemplos a seguir vêm das gravações de Beatriz Góis Dantas.¹⁵

1. *Taieiras* - Laranjeiras - SE

Ô estrela ô estrela
ô estrela do céu
ô caiu no mar

A São Antônio por piloto
São José por generá

Vamos ver a barca nova
Que do céu caiu no mar

Para São José a barca nova
que do céu caiu no mar

A música da taieira (como a do vissungo) é um estilo de música extremamente remoto, quase nunca ouvido no rádio, e que influencia (e ao mesmo tempo é influenciado) pela cena musical do país de uma forma muito sutil e lenta. Não obstante, mesmo nessa tradição altamente devocional e relativamente incomum, pode-se identificar um *chavão* poético usado amplamente na tradição da música popular brasileira: a imagem da estrela do céu que cai no mar. Trata-se de um tropo clássico na canção brasileira, um verso fixo, um signo familiar que liga esse gênero aos estilos de música afro-brasileira secular e popular mais amplamente disseminados. O céu, as estrelas, o mar: as taieiras estão perto do mar, conseqüentemente estão expressando essa ligação cósmica. Elas descrevem uma cena marítima que comparece em muitos outros gêneros, inclusive na capoeira: quem é o piloto, quem lidera o barco, como é o barco (sendo o barco, como a canoa, outro motivo importante); e se o barco está ou não vencendo as ondas. Essa é a razão, portanto, de Santo Antônio ser o piloto e São José o general. E uma das meninas da fila da frente das taieiras carrega uma miniatura de barco como um pedestal, tendo dentro uma imagem do santo. Assim, a canção está comentando aquilo que as pessoas vêem enquanto se movimentam pelas ruas. Barca e barco, ambos podem assumir um mesmo significado. Aqui, é um grupo de mulheres

¹⁵ Para uma etnografia das taieiras, ver Dantas (1976); em relação à sua música, ver o disco *Taieiras*.(1976).

que cantam e dançam, e é por isso que se referem à *barca* (no feminino). Todo anos elas mudam os ornamentos daquela miniatura de barco em que carregam o santo.

2. **Taieiras** - Laranjeiras - SE

Olhe o rio fundo
ô rema a canoa
chega na janela, amor, meu bem,
que a crioula é boa

Eu bem que dizia
que dois covô dava
da saia balão, amor, meu bem,
inda subejava

3. **Taieiras** - Laranjeiras - SE

Alê lê lê ô cutia macamba - A lê lê
A fazê maravia - A lê lê
Na porta do Rosário A lê lê
Do Rosário de Maria - A lê lê

Ô Virgem do Rosário
ô Senhora do mundo
ô dá-me um côco d'água
ô se não vou ao fundo
Ô senhora rainha
rabo de tainha
Ah hoje tá na sala
Amanhã na cozinha

Nesta canção, é a dimensão epifânica da prática da taieira que adquire importância primordial: na proximidade de Cutia Mucamba, milagres podem ser operados. O significante para milagres, *maravilhas*, é o mesmo encontrado em um dos salmos mais conhecidos cantado nas missas católicas no Brasil: “O Senhor fez em mim maravilhas \ santo é seu nome...”

4. **Taieiras** - Laranjeiras - SE

Cantor: Catirina Mubamba mandou me chamar
Coro: Louvô em terra, louvô no mar
Cantor: Isto tudo é louvô, isto tudo é louvá
A rainha de Congo de Congoriá
Catirina de Congo de Congoriá
Isto tudo é louvô, isto tudo é louvá
A Rainha de Congo mandou me chamá

O seu padre vigário mandou me chamar
 Me puxou pela cadeira
 mandou-me assentar

Temos aqui uma expressão de dois desejos opostos colocados lado a lado na mesma canção. Sempre que ela canta “A Rainha do Congo mandou me chamar”, a conexão mítica com a África é claramente afirmada: a África quer a taieira de volta. Na frase seguinte, entretanto, ela canta que “o padre da paróquia mandou me chamar”: a igreja católica, o Brasil, ou a Europa também a desejam. Esse dilema de identidade é iconicamente ouvido na performance musical das taieiras: a caixa passa diretamente de um ritmo em 2x4 para outro ternário (um 6x8); o ritmo 2x4 pode ser escutado como o lado dominante, europeu, da música; e o ternário, num tambor, como seu oposto, simbolicamente falando - como africano, portanto.

Podemos ver, nas duas últimas linhas, um brilhante emprego do significante *cadeira*: ela parece estar dizendo, por um lado, que o padre deu-lhe as boas-vindas dentro da igreja: pegou uma cadeira e convidou-a a sentar-se, para que ela se sentisse mais confortável após a longa e cansativa jornada pelas ruas, dançando, cantando e tocando. Por outro lado, ela pode estar relatando ao ouvinte que o sacerdote pegou-a pela cintura e forçou-a a sentar-se, isto é, proibiu-a de continuar a performance das taieiras - como se lhe houvesse dito: sente-se, não dance dentro da igreja. Portanto, ele pode ter sido gentil e cortês para com ela; ou então pode tê-la censurado por haver se entregado a uma prática ambígua, quando considerada do ponto de vista oficial da igreja católica. Um terceiro, e comprometedor, significado para a frase pode ser o de que o padre participou da cerimônia das taieiras e ao fazê-lo colaborou com uma forma não-ortodoxa de adoração através da música e da dança, mesmo que *malgré lui*: ele pegou-a e fez com que se sentasse para encerrar aquele estágio da celebração.

5. Taieiras - Laranjeiras - SE

Ô meu São Benedito
 tenho morro ao vento
 fulô e o vento
 pela porta a dentro

Taiê ajuê ajuê Jesus
 ou tan tan tan taiê

Ô Virge do Rosário lhe venho pedir
 saúde e gulora
 para conseguir

Taiê...

Virge do Rosário
 soberana bela
 adorai as taieiras
 de coroa e capela
 Taiê...
 Que santo é aquele
 que vem no andor

é São Benedito
mais Nosso Senhor

Que santo é aquele
que vem na charola
é São Benedito
mais Nossa Senhora

d) Dança de São Gonçalo - Rio Grande do Norte e Sergipe

A dança de São Gonçalo é encontrada, em inúmeras variantes, por todo o país. Sua finalidade é homenagear a São Gonçalo, um frade dominicano que supostamente viveu na cidade de Amarante, Portugal, no século XIII. De acordo com as lendas populares, São Gonçalo foi um jovem alegre que gostava de tocar violão e dançar com as prostitutas como estratégia para tirá-las de sua prática pecaminosa. Essa lenda funciona também como uma racionalização ideológica para incorporar à tradição católica um ritual de canto, dança e modo de vestir que utiliza símbolos estéticos totalmente distantes dos padrões culturais ibéricos que as classes dominantes queriam impor aos escravos e às faixas inferiores da sociedade brasileira para erguer uma civilização cristã nos trópicos.

É um caso típico em que uma forma cultural particular é associada a um grupo social sem ser necessariamente "africana" em todos os seus componentes. A história que está por trás da dança pode ser lida como um típico mito de incorporação, que poderia ser usado tanto pelos colonizadores quanto pelos colonizados¹⁶.

Na variante da dança de São Gonçalo praticado em Laranjeiras, no estado de Sergipe, há oito dançarinos vestidos como mulheres e apenas uma mulher, chamada "borboleta", que carrega a imagem do santo dentro de uma miniatura de barco. Não existe, com certeza, nenhum equivalente desse travestismo em nenhuma forma ortodoxa de ritual católico no Brasil. O porquê de homens representarem o papel das prostitutas que dançavam com São Gonçalo é algo para o qual a etnógrafa Beatriz Dantas não conseguiu encontrar nenhuma explicação entre os praticantes. Esse aspecto em si aponta para uma camada de significado da adoração que muito provavelmente ultrapassa o catolicismo. A dança é acompanhada por quatro tipos de instrumentos: dois violões, dois cavaquinhos, um tambor de estrutura comum (*caixa*) e dois *pulés* (varas de bambu com cortes transversais, uma espécie de chocalho equivalente ao reco-reco e ao ganzá). Na medida em que instrumentos musicais podem ser considerados significantes flutuantes, podemos identificar no conjunto uma oscilação entre dois tipos de instrumentos "ocidentais" - cordas, violão e cavaquinho - e dois "africanos" - percussão, tambor e chocalho. Assim, por trás de uma crença européia (um santo católico), uma cultura derivada da africana pode continuar a florescer.

¹⁶ Sobre a dança de São Gonçalo, ver o vídeo *Dança de São Gonçalo*, da UFRN (1996) e a monografia de Maria Isaura Pereira de Queiroz (1957).

Canto da Dança de São Gonçalo - Laranjeiras - Sergipe

Adeus parente que eu vou me embora
 Pá terra de Congo, vou vê Angola
 Ai eu vou me embora, ai eu vou me embora
 Pá terra de Congo, vou vê Angola

Da mesma forma que no caso dos congos de Pombal, e das taieiras, o sujeito expressa seu desejo de ir para o Congo e Angola.¹⁷ Uma análise dessa letra que seja sensível ao contexto de execução da música pode revelar uma convenção extremamente sutil nela incluída. Normalmente abordamos o jogo entre canto e coro como uma divisão de tarefas que funciona como um elemento de coesão para a construção de uma comunidade imaginária (em muitos casos, real) de companheiros de fé. Nesse caso particular, esse artifício pode funcionar como um álibi ideológico ou político: o sujeito (o "eu" da canção) declara: "Estou partindo, estou partindo." Mas são seus parceiros, e não ele, quem define (ou decide por ele?) para onde ele vai: "Prá terra do Congo, vou vê Angola." O sujeito que canta, como líder da performance, ocultou seu desejo sob o manto da etiqueta musical dominante adequado a esse gênero, que obriga seus companheiros a cantarem o segundo verso da canção.

Esse mesmo desejo de voltar à África é muito mais explícito nos cultos de umbanda, jurema e macumba. É notável que eles nunca mencionem a Nigéria, ou o Benin, ou a terra Iorubá, nesse contexto; são sempre as regiões banto que são invariavelmente invocadas: o Congo, Angola ou Moçambique. Esses três países (ou regiões continentais) parecem representar uma intimidade que não se mostra em relação a outros povos africanos que vieram para o Brasil. Podemos pensar que, mais do que uma referência histórica, ou espaço de fantasia para fugir das agruras do regime escravo, Angola e Congo podem ser pensados também como uma região mental. Tocar música, dançar e vestir-se de determinada maneira – em outras palavras, para venerar São Gonçalo dentro dessa estrutura estética particular – significa embarcar numa jornada espiritual, cuja meta final não é o céu cristão (ou, no mínimo, não apenas ele), mas o espaço equivalente dos povos bantos. Como veremos na jurema e na umbanda, outras esferas celestiais são invocadas de acordo com os nomes de regiões da África banto, tais como Aruanda (Luanda).

Uma das formas dominantes pelas quais as comunidades afro-brasileiras entram na "civilização" brasileira (e isso vem ocorrendo desde os dias coloniais até hoje) é a expressão de um desejo de volta à África (e, acima de tudo, à África banto). Podemos ler essa declaração em duas direções opostas: na primeira, os afro-brasileiros marcam sua diferença pela rejeição da civilização ocidental; na outra, eles estão interessados em transformar o espaço brasileiro em território africano. Pelo menos em um aspecto essas duas alternativas coincidem: em ambas as opções, o espaço de Portugal nunca é mitificado, isto é, ele nunca é convertido num objeto privilegiado de desejo.

No caso da dança de São Gonçalo de Laranjeiras, a ambigüidade, ou mesmo a contradição, é levada ao extremo: na performance, o próprio santo e a Nossa Senhora do Rosário ajudam-nos a voltarem para a África. Dessa forma, o cristianismo está ali para desempenhar um papel de reintegração, e não de conversão. A letra da canção indica um movimento oposto ao ideal de ocidentalização através do catolicismo. Os elementos de disfarce que vimos em outras formas culturais afro-brasileiras estão, portanto, presentes nessas letras. No meio de uma celebração cristã, e logo após eles cantarem um cântico de louvor a Nossa Senhora do Rosário, expressam seu desejo de fugirem para Angola.

¹⁷ Sobre os Congos de Pombal, ver o livro de Roberto Benjamim (1977) e o disco por ele editado (1977).

e) Tambor de Crioula - Maranhão

O tambor de crioula é um gênero de música e dança do Maranhão. É uma das mais ricas tradições afro-brasileiras, integrando o canto, o toque de tambores e a dança na veneração de santos, ao mesmo tempo que preserva seu perfil geral profano ou secular. Os instrumentos do tambor de crioula são um trio de tambores – *meião*, *crivador* e *tambor grande* – e as varetas, tocadas no corpo do tambor grande, chamadas de *matracas*.

O tambor de crioula é o estilo de música afro-brasileira que mais se parece com os estilos de música da Diáspora Africana encontrados na Venezuela, Colômbia e Equador. No caso da Venezuela, as semelhanças com os tambores de San Juan de Barlovento são surpreendentes: o conjunto de tambores, o canto, a dança, a ocasião social, mesmo o conteúdo das letras das músicas, que alternam a louvação aos santos com comentários sociais, celebrando a dança, o desafio entre cantores e tamboreiros, a louvação a mulheres (bem como a afirmação da superioridade masculina!). Mesmo o costume das mulheres dançarem com a imagem do santo nas mãos é praticada em San Juan de Barlovento. Ele também se parece com algumas das tradições da costa pacífica da Colômbia, tais como a música de tambor das áreas de Mompós e Chocó.

Uma das canções do tambor de crioula é praticamente equivalente a uma das canções das taieiras para São Benedito:

Meu São Benedito
 Eu sou seu escravo
 Se eu morrer nos seus pés
 Eu sei que me salvo

Aqui, o motivo da escravidão é objeto de uma transformação espiritual: o descendente de escravos declara-se escravo, não dos homens, mas de seu santo protetor. Essa imagem de inversão do significado da escravidão é única em todo o repertório dos gêneros musicais afro-brasileiros.¹⁸

Tambor de Crioula de Mestre Felipe - São Luís, Maranhão

1. **Boi boi caminhador** - Canto de Bumba meu boi - Mestre Felipe - MA

Boi bom caminhador
 boi bom caminhador
 lá em casa mamãe tem
 boi bom caminhador

Lá vai eu, lá vai meu mano
 boi bom caminhador
 lá vai meu mano mais eu
 boi bom caminhador

Hoje eu vim vencer a demanda

¹⁸ Ver o disco *Tambor de Crioula do Mestre Felipe* (1996).

e meu mano não venceu

Me dá outro chocolate
que meu mano não bebeu

2. **Na igreja** - Canto de Bumba meu boi - Mestre Felipe - MA

Na igreja, na igreja
na igreja de São Pedro na igreja

Dei boa noite pro povo - na igreja
junto com meu pessoal - na igreja
pra fazer festa bonita - na igreja
junto com meu pessoal - na igreja

São João fez um letreiro - na igreja
na copa do meu chapéu - na igreja
se eu morrer cantando boi - na igreja
eu me salvo no céu - na igreja

3. **Se tu vai me leva** - Canto de Bumba meu boi - Mestre Felipe - MA

Se tu vai me leva, se tu vai me leva
se tu vai pra São Vicente
ê tu vai, ê me leva

Se tu vai pra São Vicente
lembrança quero mandar
dá lembrança pra papai
coração que eu tenho lá

A produção de voz no tambor de crioula e no bumba-meu-boi, outro estilo musical também do Maranhão, é bastante singular no universo dos gêneros musicais afro-brasileiros. Em ambos os casos, os cantores seguem o estilo de produção de voz do aboio, tipo de canto usado no Nordeste por vaqueiros enquanto cuidam do gado. Trata-se de uma produção semelhante ao falsete, com a língua quase imóvel e vibrato frequente, o que torna muito difícil o reconhecimento das palavras da letra da canção. A impressão auditiva geral é a de uma seqüência de vogais.

Uma interessante disjunção estética ocorre aqui entre as narrativas lírica e melódica. A melodia do tambor de crioula é construída de tal forma que toda a idéia musical termina enquanto apenas os dois primeiros versos da estrofe poética de quatro versos são cantados. Graças a isso, a expectativa musical é fechada antes que a revelação poética produzida pela cadeia de quatro versos seja realizada. Enfim, toda a frase musical terá que ser executada duas vezes para permitir que a estrofe poética chegue ao fim. Trata-se de um artifício narrativo praticamente inaceitável na música popular comercial, que exige a superposição da expectativa poética com a expectativa melódica. Uma solução que se distancia da inércia auditiva comum implica um esforço extra da parte do ouvinte - mais ainda no caso presente do tambor de crioula, porque o estilo vocal dilui

a precisão das consoantes, fazendo com que o texto fique difícil de ser acompanhado. A duplicação da idéia musical para uma idéia poética é uma convenção que é mais comumente encontrada nos estilos de canto épico, em várias partes do mundo.¹⁹

V. PRIMÓRDIOS DA MÚSICA POPULAR SOB A INFLUÊNCIA DA INDUSTRIALIZAÇÃO: PELO TELEFONE, O MITO FUNDADOR DO SAMBA BRASILEIRO

Como indicamos antes, o samba é um macro-gênero, ou uma família de gêneros musicais relacionados entre si por vários fatores – formais, sociais, históricos. Encerrarei esta interpretação geral dos gêneros musicais afro-brasileiros tradicionais com uma discussão das origens do samba. Isso pode ser usado como um interlúdio, ou antes, como um prefácio, para uma outra interpretação do mundo musical da MPB, termo bastante impreciso que se refere ao campo mais amplo da música popular brasileira. Em brevíssimas palavras, o acrônimo MPB se aplica ao agrupamento dos compositores e intérpretes que possuem um nome, uma biografia musical que os marca como indivíduos plenos dentro do projeto multifacetado de urbanização, industrialização e transformações de maneiras e valores que associamos à modernidade. O samba é o principal ícone da música popular brasileira. E a maioria dos compositores e intérpretes da MPB também podem ser considerados sambistas: algumas vezes eles se afastam do samba; em seguida parodiam, comentam, imitam e no fim retornam invariavelmente ao samba.

Discutiremos agora aquele que é, miticamente, considerado o primeiro samba a ser gravado, peça à qual todos os músicos e analistas inevitavelmente fazem referência. Donga é assim considerado o compositor do primeiro samba. Como podemos ver na exposição inicial do filme *It's All True*, Orson Welles tinha razão em sua suposição de que as origens do samba se encontram naquilo que ele chamava de "cerimônias vudu", ou, mais corretamente: no candomblé e na macumba do Rio.²⁰ Essa origem é identificada, no discurso histórico corrente sobre a música popular brasileira, com a gravação de "Pelo Telefone".

O telefone é um significante adequado para a modernidade. Dificilmente podemos imaginar que pessoas das favelas do Rio de Janeiro do início do século, que mal conseguiam dinheiro necessário para o bonde e o trem, usassem o telefone como meio comum de comunicação. Também é especial na letra de "Pelo Telefone" que ela inicia o deslocamento constante de significantes que é uma marca da música popular brasileira. Assim, no que diz respeito à letra da canção o samba começa plenamente nesse sentido. Ele é igualmente crucial por tratar-se de um samba que celebra o próprio samba – a capacidade de seduzir, deleitar e simultaneamente cantar para os outros e para si mesmo. Não está claro, do ponto de vista historiográfico, se essa foi realmente a primeira gravação de um samba, mas o que importa, discursivamente, é que se trata da narrativa tida como fundadora do gênero samba. Um outro elemento estético, explorado por esse primeiro samba, conforme veremos em seguida, é a homofonia, recurso importantíssimo utilizado nas letras das camadas populares pelo valor político da ambiguidade. Além disso, ele inaugura também a discussão, no Brasil, a respeito da autoria, questão que surgiu quando a música começou a ser gravada comercialmente e vendida como mercadoria.²¹

¹⁹ Para uma discussão do canto épico, ver Lord (1960).

²⁰ Ver a Introdução de Welles a seu filme inacabado (Welles 1993).

²¹ Há uma frase famosa, atribuída a Sinhô, que diz: "samba é que nem passarinho, quem pegar é dono". A questão da autoria no samba carioca é discutida por Arivaldo Lima Alves numa comunicação apresentada na ANPOCS (Alves 1998). Ver também a entrevista de Pixinguinha concedida a João Batista Borges Pereira (1997),

Não é exatamente essa a forma musical dominante de samba que foi padronizada no Rio de Janeiro dos anos vinte. Alguns consideraram *Pelo Telefone* como propriamente um maxixe, ou um samba de roda, uma daquelas formas rurais que, como vimos previamente, eram coletivas: cada um dos participantes entrava na roda e cantava uma estrofe, fosse ela composta por versos comuns ou improvisados, deixando em seguida o espaço aberto para seus companheiros. Assim, o que Donga gravou na verdade foi um *pout-pourri*, uma colagem, uma justaposição de várias estrofes que eram na realidade independentes umas das outras. Por tal motivo, não é possível extrair um senso de totalidade ou unidade na letra dessa música. E é inclusive muito provável que o autor da estrofe "Pelo Telefone" não seja o mesmo que compôs "O Peru me disse". Houve mesmo discussão em relação ao fato de Donga assinar a gravação como autor de "Pelo Telefone".

O significante crucial da letra é *o chefe da folia*, que suscita uma discussão teórica. A maioria dos gêneros populares que vieram do marginal, do subalterno, mostram uma espécie de duplo movimento: parte da classe superior seqüestra o que as massas estão fazendo e o coloca nos salões. E também temos o movimento inverso: as classes marginais seqüestram parte do que está sendo considerado forma artística (chamada "cultura superior") da elite. Essa estratégia é claramente retratada em "Pelo Telefone": o sujeito poético está recebendo uma mensagem importante de alguém através de um meio que ainda não é um meio popular, ainda não disponível ao subalterno. É isso que se depreende desse português falado no início do século: o chefe do carnaval está nos dizendo que não há problema. Podemos nos divertir durante o carnaval que não haverá nenhuma censura, nem proibições. Em resumo, alguém lhe diz que está livre para festejar. O sub-texto aqui só pode ser um: o autor está se referindo a um período em que o samba era ilegal, pária, marginalizado. Agora ele se está tornando legítimo através de uma ligação telefônica.

Segundo o já clássico relato histórico de Roberto Moura (1983), o samba começou na área do Rio antigo conhecida como Pequena África, próxima ao porto e onde viviam imigrantes da Bahia, muitos dos quais vieram para a então capital no fim do século dezanove, especialmente após a abolição da escravatura. Uma classe média baixa negra começou a crescer naquela área e a se reunir na casa de uma mulher conhecida como Tia Ciata, cujo marido era funcionário público, com um certo grau de trânsito na chamada "sociedade" da capital do Brasil. Tia Ciata também era líder de candomblé e na sua casa conviviam no mínimo três universos musicais que eram vivenciados em diferentes ocasiões e em diferentes espaços da casa. Primeiro, a música sagrada, tocada e cantada durante os rituais afro-brasileiros então chamados de macumba, mantida à distância dos olhos do público externo; segundo, na sala de estar da casa, o gênero instrumental conhecido como choro, com flauta, violões e cavaquinho; e em terceiro lugar, no quintal, o samba de roda, isto é, o estilo profano, rural, comunitário, trazido da Bahia. Foi nesse contexto que Donga e outros músicos viveram, realizando uma fusão do samba de roda com a tradição ibérica de harmonia e arranjo instrumental já desenvolvidas no choro e em outros gêneros de ascendência portuguesa mais evidente.

onde ele comenta a reação irritada de Donga quando inquirido sobre a autoria de *Pelo Telefone*.

Em relação à destruição da Pequena África, o prefeito do Rio de Janeiro na primeira década do século vinte, Pereira Passos, fez o mesmo que Hausmann já fizera com a Paris do século dezenove: destruição de bairros inteiros para dar lugar a amplas avenidas capazes de acolher o novo modo urbano moderno de viver. Processo semelhante ocorreu em muitas outras grandes cidades – em Buenos Aires, Havana, Berlim, Paris, Chicago, São Petersburgo. O vocabulário utilizado foi de sanitização, ou de limpeza. Sob o manto do eufemismo de renovação urbana (para empregar um termo norte-americano), o objetivo, na verdade, era desalojar uma certa “promiscuidade”, uma certa hegemonia das classes inferiores, tidas como perigosas, retirando-as do centro da cidade. Esse modelo é a epítome da modernidade como mito, tal como discutido por Marshall Berman em sua obra famosa *Tudo que é sólido desmancha no ar*.²² Conseqüentemente, muitos desses gêneros do início da música popular comercial nas duas primeiras décadas do século vinte tendem a expressar essa ruptura urbana: eles encarnam, ou incorporam, um trauma social e histórico. Talvez o *blues* seja o equivalente norte-americano desse mesmo processo que estamos discutindo em relação ao samba: uma memória de como se consolidou o pacto das classes inferiores, os subalternos, com os detentores do poder, nos primórdios da modernização. Com o tango, o blues, o samba, entre outros, temos um texto poético-musical que captura alguns aspectos de como esse pacto foi desenvolvido em cidades importantes de vários países, tanto no Primeiro quanto no Terceiro Mundos.

Assim, derivando-se do jongo, do maxixe, do samba de roda, e de outros gêneros rurais, o samba representa esteticamente a assimilação urbana, ou a passagem das massas pré-modernas para a modernidade: arranjos com harmonia ocidental e inserção na indústria musical que estava nos seus primórdios com a comercialização do fonógrafo. Daí Donga chegar a mencionar, no início de “Pelo Telefone”: “Casa Edson do Rio de Janeiro”, a qual é, ainda hoje, um dos principais conglomerados financeiros e industriais do mercado globalizado da música. O samba, como o tango na Argentina, e o *son* em Cuba, engloba essa história. Uma classe média baixa podia aparecer como urbana, como participante, socialmente legítima, da cidade moderna, através de trajes “adequados”, “aceitáveis” e, por que não, de passos “apropriados” de dança.²³

1. *Pelo telefone* – Primeiro samba gravado (1917) - Donga e Mauro de Almeida

Falado: Pelo telefone: samba carnavalesco gravado por Baiano e o Corpo de Corda para a Casa Edson, Rio de Janeiro.

Cantado:

O chefe da folia
pelo telefone
manda me avisar
que com alegria
não se questione
para se brincar
Ai, ai, ai, é deixar mágoas pra trás, oh rapaz
ai, ai, ai, fica triste se és capaz e verás

Tomara que tu apanhes

²² Ver Berman (1986).

²³ Ver o estudo recente da história do samba no contexto do carnaval no Rio de Janeiro de Rachel Soihet (1998).

pra não tornar a fazer isso
 tirar amores dos outros
 depois fazer teu feitiço
 Ai... se a rolinha - sinhô, sinhô
 se embarçou - sinhô, sinhô
 é que a avezinha (a vizinha?) - sinhô, sinhô
 nunca sambou - sinhô, sinhô

Porque este samba - sinhô
 é de arrepiar - sinhô, sinhô
 põe perna bamba - sinhô, sinhô
 mas faz gozar - sinhô, sinhô

O Peru me disse
 se o Morcego visse
 eu fazer tolice
 que eu então saísse
 dessa esquisitice
 de disse e não disse
 Ai, ai, ai, aí está o canto ideal triunfal
 ai, ai, ai viva o nosso carnaval sem rival

Se quem tira amor dos outros
 por Deus fosse castigado
 o mundo estava vazio
 e o inferno habitado
 queres ou não
 vir pro cordão
 é ter folião
 de coração
 porque esse samba - sinhô, sinhô
 de arrepiar - sinhô, sinhô
 põe perna bamba - piô, piô
 mas faz gozar - piô, piô

Quem for bom de gosto
 mostre-se disposto
 não procure encosto
 tenha o riso posto
 passado no rosto
 nada de desgosto
 Ai, ai, ai, dança o samba com calor, meu amor
 ai, ai, ai, pois quem dança não tem dor nem calor

Esta versão inicial de Donga é uma gravação rara, uma peça histórica conhecida apenas por pesquisadores do samba popular brasileiro. Como diz Roberto Moura, a letra gravada obedeceu uma auto-censura imposta pelo mesmo intérprete. Nos papéis passados de mão em mão por meninos nas ruas do Rio lia-se o seguinte texto, responsável pela imortalização da canção:

O chefe da polícia
pelo telefone
manda avisar
que na Carioca
tem uma roleta
para se jogar

A versão de “Pelo Telefone” tocada com mais frequência no rádio, foi gravada quatro décadas mais tarde por dois legendários músicos do samba, Almirante e Pixinguinha. Podemos observar na versão dos dois o deslocamento crucial do significante que acima mencionamos. Na primeira estrofe, Almirante canta a palavra *folia* (festa, carnaval; portanto, o próprio samba); contudo, mais tarde, quando ele repete a estrofe, muda aquela palavra para *polícia*. Assim, ele finalmente inscreveu como texto alternativo oficial daquele samba precisamente as palavras que as pessoas vinham confundindo (como discutimos anteriormente) há décadas na gravação de Donga - a saber, que ele se referia a um chefe de polícia e não a um chefe do carnaval. Provavelmente Almirante tenha confirmado aquilo que já fazia parte do imaginário popular no Brasil: “Pelo Telefone” fala na verdade de um delegado corrupto, que sabe da existência de uma roleta funcionando no Largo da Carioca. E o samba é a roleta (lembramos que descende do samba de roda). O samba é um jogo e também um comportamento criminalizado. Contudo, está tudo bem, pois uma pessoa influente como o marido de Tia Ciata pôde telefonar para a polícia. Esse homem seria um dos poucos frequentadores da Pequena África que poderia telefonar para a polícia e negociar um tratamento mais flexível e tolerante para com os sambistas.

2. **Pelo telefone**- Almirante e Pixinguinha e Grupo Velha Guarda - 1955

O chefe da folia
pelo telefone
manda me avisar
que com alegria
não se questione
para se brincar
Ai, ai, ai, deixa as mágoas para trás oh rapaz
ai, ai, ai, fica aqui se és capaz e verás

Tomara que tu apanhes
não tornes a fazer isso
tirar amores dos outros
depois fazer teu feitiço
Olha a rolinha - sinhô, sinhô
se embaraçou - sinhô, sinhô
caiu no laço - sinhô, sinhô
do nosso amor- sinhô, sinhô
Porque este samba - sinhô, sinhô
é de arrepiar - sinhô, sinhô
põe perna bamba - sinhô, sinhô
mas faz gozar

O chefe da polícia
pelo telefone

manda me avisar
 que na Carioca
 tem uma roleta
 para se jogar
 Ai, ai, ai, deixa as mágoas para trás
 ai, ai, ai, fica aqui se és capaz e verás

Tomara que tu apanhes
 não tornes a fazer isso
 tirar amores dos outros
 depois fazer teu feitiço
 Olha a rolinha - sinhô, sinhô
 se embaraçou - sinhô, sinhô
 é que a vizinha - sinhô, sinhô
 nunca sambou - sinhô, sinhô
 porque este samba - sinhô, sinhô
 é de arrepiar - sinhô, sinhô
 põe perna bamba - sinhô, sinhô
 mas faz gozar.

Mas a história de “Pelo Telefone” continua, na medida em que a história da nossa modernização nunca termina, sempre surgindo uma nova onda de fascinação pela tecnologia oriunda do Primeiro Mundo. Há três anos atrás, Gilberto Gil revisitou essa canção em seu álbum *Quanta*, numa música que fala da Internet, a qual representa claramente o último impulso (e pressão) para que o brasileiro se considere um cidadão plenamente moderno e civilizado. Descrevendo com ironia todos os signos da cultura da Internet, Gil termina a música lembrando a seus ouvintes que as instituições políticas e legais não se transformaram e que a realidade virtual é simplesmente mais um instrumento para dar continuidade ao jogo ilegal, tudo com a cumplicidade da polícia do Rio de Janeiro. E a mesma tendência de fetichização de equipamentos eletrônicos que fascinaram as pessoas no início do século, quando o telefone começou a fazer parte do cotidiano do carioca, está muito viva hoje. O grande fetiche dos últimos anos no Brasil é o telefone celular. “Pelo Telefone” de Donga diz algo que ainda hoje é relevante. Eis como Gil encerra a música chamada “Pela Internet”:

3. **Pela Internet** - Gilberto Gil – gravado por : Gilberto Gil

O chefe da polícia
 avisa pelo celular
 que lá na Praça Onze
 tem um vídeopôker
 para se jogar

Em apenas cinco versos Gil uniu elegantemente o passado e o presente do samba no Rio de Janeiro: a Praça Onze foi a praça onde começou o grande carnaval, com as primeiras Escolas de Samba. Foi demolida naquele ímpeto de reurbanização *à la* Hausmann. Em seu documentário inacabado *It's All True*, Orson Welles filmou uma das últimas imagens daquela praça mítica do samba antes que uma nova onda de modernização a varresse do horizonte da comunidade afro-brasileira na então capital do Brasil. Gil assegura, com a verdade da arte, que nem a Internet, nem

o vídeo-poker, nem os telefones celulares a destruíram: a Praça Onze ainda está lá, mais real que nunca no imaginário poético dos que têm paixão pelo samba e pelo Rio de Janeiro, para testemunhar a tentativa de uma nova geração de negros pobres por reconstruir seu pacto de sobrevivência com policiais corruptos. Aqui podemos retornar ao início do ensaio, com todos os antecedentes do samba, pois as formas de arte estão sempre prontas para abrir e fechar o círculo.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Arivaldo Lima A Segunda Parte do Samba: Especulações em torno de Identidades Étnicas geradas no Samba Carioca e no Samba Baiano. Comunicação apresentação no GT Relações Raciais e Etnicidade, na XXII Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais (ANPOCS), em outubro de 1998.
- ARAÚJO, Emanuel (curador) *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*. São Paulo: SESI, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail *Problems in Dostoevsky's Poetics*. Ed. and transl. by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- BÉHAGUE, Gérard Notes on regional and national trends in Afro-Brazilian cult music. In: Merlin H. Foster (ed), *Tradition and Renewal*, 68-80. Urbana: University of Illinois Press, 1975.
- _____ Patterns of candomblé music performance: an Afro-Brazilian religious setting. In: Gérard Béhague (ed), *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*, 222-254. Westport: Greenwood Press, 1984.
- BENJAMIM, Roberto *Congos da Paraíba*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore, 1977.
- _____ *Festa do Rosário de Pombal*. Recife: Editora Universitária da UFPB \ Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. sd.
- BERMAN, Marshall *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BHABHA, Homi Culture's In-Between. In: Stuart Hall & Paul du Gay (eds), *Questions of Cultural Identity*, 53-60. London: Sage Publications, 1996.
- CARNEIRO, Edison *Samba de Umbigada*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961
- _____ (org) *Carta do Samba*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1962.
- CARVALHO, José Jorge Music of African Origin in Brazil. In: Manuel Moreno Fraginals (ed), *Africa in Latin America*, 227-248. New York: Holmes & Meier, 1984.
- _____ Aesthetics of Opacity and Transparency. Myth, Music and Ritual in the Xangô Cult and in the Western Art Tradition, *Latin American Music Review*, Vol. 14, N° 2, 202-231, 1993.
- _____ Black Music of all Colors. The Construction of Black Ethnicity in Ritual and Popular Genres of Afro-Brazilian Music. In: Gérard Béhague (org), *Music and Black Ethnicity in the Caribbean and South America*, 187-206. Miami: North-South Center, University of Florida, 1994.
- _____ The Multiplicity of Black Identities in Brazilian Popular Music. Série Antropologia, N°163. Brasília: Universidade de Brasília, 1994.
- _____ Afro-Brazilian Music and Rituals. Part 1: From Traditional Genres to the Beginnings of Samba. Duke - University of North Carolina Program in Latin American Studies, *Working Paper Series # 30*. Fevereiro, 2000.
- CARVALHO, José Jorge & Rita Laura Segato *Xangô Cult in Recife, Brazil*. Caracas: Fundación de Etnomusicología y Folklore/CONAC/OAS, 1992.
- DANTAS, Beatriz *Taieira*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore, 1976.
- _____ *Taieira*. Record. Documentos Sonoros do Folclore Brasileiro, No. 9. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore, 1976.
- _____ *Dança de São Gonçalo*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore, 1976.
- DEBRET, Jean-Baptiste *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia \ São Paulo: EDUSP, 1978.

- DERRIDA, Jacques The Law of Genre. In: W. J. T. Mitchell (ed), *On Narrative*, 51-77. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- DUNN, Christopher Afro-Bahian carnival: a stage for protest, *Afro-Hispanic Review*, Vol. XI, Number 1-3, 11-20, 1992.
- FERRETTI, Sérgio, Valdelino Cécio, Joila Moraes & Roldão Lima *Tambor de Crioula*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore, 1981.
- FILHO, Ayres da Matta Machado (ed) *Introdução ao Estudo do Congado*. Belo Horizonte: Universidade Católica de Minas Gerais, 1974.
- _____. *O Negro e o Garimpo em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- FRITH, Simon Music and Identity. In: Stuart Hall & Paul du Gay (eds), *Questions of Cultural Identity*, 108-127. London: Sage Publications, 1996.
- _____. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- GANDRA, Edir *Jongo da Serrinha. Do terreiro aos palcos*. Rio de Janeiro: Giorgio Gráfica e Editora Ltda., 1995.
- JULIÃO, Carlos *Riscos Iluminados de Figurinhos Brancos e Negros dos Uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Aquarelas by Carlos Julião (1740-1811). Ed. By Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.
- LEPPERT, Richard *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- LINS, Elizabeth Travassos Dramatization and antagonism in the Brazilian *Congadas*. In: Carol Robertson (ed) *Musical Repercussions of 1492*. Washington: Smithsonian Institution, 1992.
- LORD, Albert *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press, 1960.
- MOURA, Roberto *Tia Ciata e a Pequena África no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
- MUKUNA, Kazadi wa Sotaques: Style and Ethnicity in a Brazilian Folk Drama. In: Gérard Béhague (ed), *Music and Black Ethnicity. The Caribbean and South America*, 207-224. Miami: University, 1994.
- PANTOJA, Selma *Nzinga Mbandi. Mulher, Guerra e Escravidão*. Brasília: Thesaurus Editora, 2000.
- PEREIRA, João Batista Borges. Entrevista: Pixinguinha, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Nº 42, 77-87, 1997.
- PERRONE, Charles Axé, Ijexá, Olodum: The rise of Afro-and African Currents in Brazilian popular music, *Afro-Hispanic Review*, Vol. XI, Number 1-3, 42-50, 1992.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *Sociologia e Folclore. A Dança de São Gonçalo num Povoado Baiano*. São Paulo: Livraria Progresso Editora, 1958.
- RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O Jongo*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1984.
- SEGATO, Rita Iemoja's icon tune. Interpretive Anthropology and the music of Afro-Brazilian cults, *Latin American Music Review*, Vol. 14, No. 1, 1993.
- SIQUEIRA, Baptista *Origem do Termo Samba*. Rio de Janeiro: IBRASA\INL, 1978.
- SOIHET, Rachel *A Subversão pelo Riso*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998.
- TODOROV, Tzvetan *Genres in Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- VIANNA, Hermano *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora\Editora da UFRJ, 1995.

DISCOS

- Afro-Brazilian Religious Songs. Candomblé Songs.* Recorded and edited by Gérard Béhague. Lyrichord
- Madagascar Olodum. LP *Reflexu's da Mãe-África*. Reflexu's. 1987.
- Jongo Basan e Capoeira de Angola.* Record. Darcy Monteiro, Julio César Figueiredo e Alvarenga. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1974.
- Taieira.* Documentos Sonoros do Folclore Brasileiro, No. 9. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore, 1976.
- Dança de São Gonçalo.* Documentos Sonoros do Folclore Brasileiro, No. 14. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore. 1976.
- Congos da Paraíba.* Instituto Nacional do Folclore, Rio de Janeiro, 1977.
- Os Negros do Rosário.* Ed: Titane\Projeto Trem da História. Belo Horizonte: Secretaride Estado da Cultura/Brasília: Fundação Palmares, sd.
- CD: *Tambor de Crioula do Mestre Felipe.* São Luís: Laborarte, 1996.
- GIL, Gilberto *Quanta.* Álbum duplo. Warner Music Brasil, 1997.

VIDEOS

- Ilê Aiyê.* Dir: David Byrne. 1988.
- Brazil. In: Central and South America.* Vol. 5 of The JVC Smithsonian Folkways Video Anthology of Music and Dance of the Americas, 1995.
- O Auto do Bumba-meu-boi da Fé em Deus.* Dir: Murilo Santos. Secretaria de Cultura do Maranhão, 1998.
- Conceição das Creoulas, Vestígio de Quilombos.* Dir: Sílvio Tendler. Centro de Cultura Luiz Freire, Olinda, abril, 1996.
- Quilombos do Brasil.* Dir: Ronald Almenteiro. Espalhafato Comunicação e Produção. MINC - FUNARTE, 1995.
- Festa do Rosário dos Homens Pretos do Sérro.* IPHAN - MINC, 1995.
- Religião e Cultura Popular.* Dir: Sérgio Ferretti. São Luis: Universidade Federal do Maranhão., 1995.
- Batuque no Quilombo.* Itapecuru Mirim. Dir: Glória Moura. PROCEM - MINC, 1988.
- Saga dos Orixás.* Dir: Jandira Pacheco.
- Dança de São Gonçalo.* Dir: Cláudio Cavalcante. TV Universitária, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 1996.
- Matição, Comunidade Iluminada.* Jaboticatubas. Dir: Gloria Moura. Fundação Cultural Palmares - MINC, 1989.
- Moçambique. A Saga da Rainha Ginga.* Tramandaí (RS). Dir: Glória Moura. Fundação Cultural Palmares - MINC, 1989.
- It's All True: Based on an Unfinished Film by Orson Welles.* Dir: Orson Welles. Paramount, 1993.

SÉRIE ANTROPOLOGIA
Últimos títulos publicados

266. CARVALHO, José Jorge de. Transformações da Sensibilidade Musical Contemporânea. 1999.
267. RAMOS, Alcida Rita. Projetos Indigenistas no Brasil Independente. 1999.
268. CARDOSO DE OLIVEIRA, Luís R. Individualism, Collective Identities and Citizenship: The United States and Quebec Seen from Brazil. 2000.
269. BOSKOVIC, Aleksandar. The Other Side of the Window: Gender and Difference in Prespa, Republic of Macedonia. 2000.
270. PEIRANO, Mariza G.S. A Análise Antropológica de Rituais. 2000.
271. SEGATO, Rita Laura. (Em colaboração com: Tania Mara Campos de Almeida e Mônica Pechincha). Las Dos Vírgenes Brasileñas: Local y Global en el Culto Mariano. 2000.
272. PEIRANO, Mariza G.S. The Anthropological Analysis of Rituals. 2000.
273. BUCHILLET, Dominique. Tuberculose, Cultura e Saúde Pública. 2000.
274. TEIXEIRA, Carla Costa. Mentira Ritual e Retórica da Desculpa na Cassação de Sérgio Naya. 2000.
275. CARVALHO, José Jorge de. Um Panorama da Música Afro-Brasileira. Parte 1. Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba. 2000.

A lista completa dos títulos publicados pela Série Antropologia pode ser solicitada pelos interessados à Secretaria do:

Departamento de Antropologia
Instituto de Ciências Sociais
Universidade de Brasília
70910-900 – Brasília, DF

Fone: (061) 348-2368
Fone/Fax: (061) 273-3264/307-3006