

# Os fios da trama: grandes temas da música popular tradicional brasileira<sup>1</sup>

MARIANNA F. M. MONTEIRO

e PAULO DIAS

## O lugar da música popular tradicional

A FORÇA e as especificidades da música popular tradicional do Brasil despertaram grande interesse entre os estudiosos da cultura brasileira desde fins do século XIX. Posteriormente foram os folcloristas que perceberam-na associada à dança e ao drama e exploraram a diversidade e riqueza de suas expressões. Na segunda metade do século XX, a criação dos departamentos de ciências humanas nas universidades abriu novos fóruns de debates a respeito da cultura tradicional entre antropólogos, historiadores, sociólogos, etnomusicólogos. Mais tarde, os mesmos temas tornam-se objeto de áreas de investigação emergentes como a etnocenologia e a antropologia teatral.

Na música erudita, a apropriação do popular buscando a consolidação de uma escola nacional de composição já se delineava na “Série Brasileira” de Alberto Nepomuceno, suíte sinfônica escrita entre 1888 e 1896 a partir de temas e estruturas melódico-rítmicas de músicas tradicionais brasileiras. Nas primeiras décadas do século XX, no contexto do movimento modernista, os compositores da Escola Nacionalista pensam a criação musical a partir de matéria-prima fornecida pelas músicas populares tradicionais.

O impulso decisivo no sentido de se formular uma base estética nacional a partir da criação musical e da pesquisa foi dado pelo poeta, escritor, pesquisador e pensador da arte brasileira Mário de Andrade quando reúne e transcreve em partitura uma grande coleção de temas musicais das tradições populares, coletados ao longo de repetidas viagens pelo Brasil, para serem utilizados pelos criadores daquela escola nacional nascente.<sup>2</sup> Compositores como Villa-Lobos, criador da “Alma Brasileira”, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Guerra-Peixe e outros basearam seu trabalho composicional em gêneros, instrumentação e procedimentos melódicos e rítmicos da música popular tradicional, como na Europa faziam Stravinsky, Bartók e Kodály, seja harmonizando seus temas, seja criando peças originais inspiradas no nacional-popular.

A música popular brasileira urbana também se alimentou da música tradicional, estando relacionada a ela de forma umbilical. Músicas antes restritas às

classes mais baixas das periferias urbanas e das zonas rurais passam para a esfera da música popular urbana, como ocorreu com gêneros emblemáticos como o samba e o baião, precedidos do lundu e do maxixe. Na era do disco, do rádio e da televisão, intensificou-se ainda mais a apropriação da música tradicional brasileira pela música popular brasileira (MPB), então já bastante imbricada com a indústria cultural.

A partir da década de 1990 sobretudo, no rastro do *boom* mercadológico da *world music*, o mercado fonográfico tem acolhido gravações de comunidades e artistas populares produzidas por artistas da MPB, produtores e intelectuais interessados em trazer a arte popular para os circuitos da “grande cultura”. Multiplicam-se os festivais de folclore e cultura popular; nas grandes cidades, grupos de jovens dedicam-se à pesquisa e à *performance* de músicas e danças da tradição popular, bem como à sua reelaboração no interior de projetos estéticos variados, do forró ao *rock*.

Embora sejam muitas as linhas de força, as dinâmicas e interações entre cultura popular, cultura erudita e cultura de massa, a música tradicional popular brasileira tem sido frequentemente pensada como manifestação do folclore, como um fenômeno ligado especialmente à vida rural, uma sobrevivência um tanto anacrônica de formas estéticas muito antigas, alheias às instituições culturais contemporâneas. De fato, essas tradições ditas folclóricas possuem um dinamismo próprio, que de alguma forma passa ao largo da hegemonia da cultura de massa e mesmo das trocas culturais mais institucionalizadas com a cultura erudita, em que a cultura popular sempre dá mais do que recebe.

O reconhecimento dos intercâmbios entre cultura popular e erudita, bem como seu papel na música popular de massa, não deve, no entanto, impedir que se compreendam as especificidades da produção artística popular tradicional no que ensinam sobre uma diversidade de modos de fazer e viver a arte. Alicerçada na devoção, na festa, na tradição, é um fenômeno múltiplo que não pode, nem deve ser reduzido a uma única dimensão, no caso a artística.

O primeiro aspecto que distingue a cultura popular, tanto da produção erudita quanto da popular de massa atual, diz respeito à noção de autoria e, em correlação com ela, a de originalidade ou inovação. No processo de criação artística no âmbito da cultura tradicional popular, tanto quanto na sua fruição de suas obras, pouco valor é dado à originalidade; o que se aprecia, ao contrário, é a fidelidade à tradição, aos modos de criar e interpretar conhecidos e aprovados. A transmissão desse saber cuida de preservar a “autenticidade” de tais obras e, para isso, toma como referência o que é considerado antigo, transmitido ao longo de gerações. Convém lembrar que a preservação da obra de arte no campo da tradição oral prescinde de suportes como partitura ou disco e depende quase exclusivamente da *performance* como garantia de sua perenidade.

Num tempo de idolatria do novo e da invenção, a criatividade do artista aqui se dá em outro diapasão. O que se quer é garantir a transmissão oral, e, se

há espaço para a inovação, como ocorre na improvisação poético-musical e em vários outros aspectos dessas manifestações, ela jamais poderá implicar ruptura com os paradigmas já estabelecidos pela tradição; a inovação é controlada pelos próprios parâmetros em que se dá a criação e o aprendizado. Essa postura é a dos artistas e a do público e diz respeito ao modo como ambos vivenciam a prática artística, ao sentido atribuído por eles ao fazer artístico.

Um outro aspecto diferenciador desse tipo de prática artística é o de estar muitas vezes intrinsecamente associado a ritos sociais ou, com maior frequência, à religiosidade popular. A essa ao conceito de arte pela arte, a cultura tradicional não se constitui no interior de uma esfera separada da vida social, seja a do entretenimento seja, a da cultura “desinteressada”. Como manifestação de caráter coletivo, porém não público, a arte popular é sempre endereçada a receptores específicos e conhecidos – como na louvação ao dono da casa, aos festeiros e aos presentes, na provocação aos cantadores rivais –, mobilizando forças de controle social. Ademais, no caso da música popular tradicional brasileira, não se pode concebê-la separada da dança, do teatro, já que uma nítida distinção entre as artes inexistente no universo da cultura popular: canto, dança, poesia, encenação estão quase sempre imbricados em corpo expressivo único, e tentar separá-los implica necessariamente a transfiguração de seu sentido.

### **Temas da música popular tradicional brasileira: os fios da trama**

A literatura produzida por folcloristas teve o mérito de descrever a morfologia e a funcionalidade das expressões populares, muito embora para isso as tenha segmentado de seus contextos sociais. No campo da música tradicional, os estudiosos do folclore elaboram categorias como danças, bailados, folguedos, visando classificá-la segundo suas especificidades formais. Percebem variações regionais e principalmente se interessam pelas origens étnicas (“aculturações”) de tais tradições. Pensam a diversidade musical do povo brasileiro com sua extraordinária profusão de estilos, de instrumentos musicais, de formas de tocar, cantar e dançar, como fruto da grande variedade de etnias que concorreram para a formação do povo brasileiro.

Mário de Andrade (1982, 1983, 1984, 1987, 1991), mediante uma abordagem multidisciplinar baseada em trabalho combinado de pesquisa bibliográfica e de campo, abriu caminho e deu passos decisivos para a compreensão das grandes linhas temáticas da cultura popular brasileira. Edison Carneiro (1974) e Roger Bastide (1959) também deram contribuições importantes no sentido de pôr em evidência os processos sócio-históricos que, na formação cultural do Brasil, permitem interpretar as formas populares de expressão artística a partir de certos motivos condutores que recorrem em vastas áreas do território brasileiro. Núcleos de sentido em torno dos quais se estruturam diferentes manifestações musical-coreográficas e dramáticas, independentemente de sua territorialidade.

Em meio à diversidade de manifestações da cultura tradicional popular, constata-se articulações religiosas, estruturas dramáticas e personagens, for-

mas musicais e coreográficas e temas poéticos recorrentes. O sentido dessas recorrências não se encontra apenas nos dados da realidade imediata, porém liga-se de maneira basilar aos processos históricos e sociais de formação da cultura brasileira. É preciso pensar em termos de “chaves de classificação” para as músicas-danças populares brasileiras, tendo em vista dar conta, para além da singularidade de cada manifestação, das similaridades que se manifestam no uso dos instrumentos musicais, nos sistemas melódicos e rítmicos adotados, na forma, na *performance*, nos sistemas simbólicos e nos significados sociais. Como categorias isoladas artificialmente, esses motivos condutores nunca aparecem em “estado puro”; são, antes, temas-componentes, concorrendo sempre em diferentes conjuntos e em proporções variadas.

Em cada canto, dança e folguedo brasileiro, podemos detectar, entrelaçados, um feixe desses motivos, como se olhássemos bem de perto para os padrões multicores de um tecido e procurássemos acompanhar cada um dos fios que compõem a trama, agrupando-os segundo sua textura ou coloração. Essas diferentes linhas temáticas, os fios da trama das expressões artísticas e religiosas do povo brasileiro, são fiadas na memória coletiva dos povos que aqui se confrontam. São tecidas nos teares da história da nacionalidade sob o signo do conflito entre grupos identitários étnicos e sociais, de modo a preservar traços “originais” como forma de resistência ou, em momentos de negociação e aproximação, gerar formas culturais caracterizadas pela hibridação, transitando muitas vezes na ambiguidade entre resistência e aceitação de um padrão cultural dominante. O dinamismo desses arranjos nos leva a especular sobre a formação ou constituição dessas práticas artísticas, bem como sobre sua circulação, procurando compreender que processos foram esses que permitiram a difusão dessas características e similaridades em um país de dimensões continentais.

Muitas dessas tradições forjaram-se durante o período colonial, vinculadas ao empreendimento catequético de um império cristão em expansão. Longe de constituir-se como expressão popular “espontânea”, primitiva, têm importância na estruturação do empreendimento colonial na América portuguesa. Os estudos de folclore, vinculados à proposta romântica de descoberta de um espírito nacional, padecem necessariamente de graves anacronismos ao conectarem cultura popular à brasilidade, esquecendo-se de que muitas de suas expressões artísticas, antes de serem brasileiras, foram resultado do encontro de diversas culturas e só se tornaram nacionais num segundo momento, quando várias delas já se encontravam consolidadas. A compreensão dessas expressões artísticas, de um ponto de vista histórico, passa pela análise dos processos sociais anteriores à constituição da nação brasileira e remete às dinâmicas sociais da colonização portuguesa.

### **Catequese: tradições jesuítico-indígenas, caboclinhos**

A colonização feita sob a égide da expansão do cristianismo, vinculada aos ideais da Contrarreforma, foi pautada, no plano da vida cultural, pelo empre-

endimento catequético consubstanciado na educação religiosa dos primitivos habitantes da terra. No processo de cristianização do gentio, reelaborou-se uma pedagogia na qual a música, a dança, a poesia e o teatro desempenhavam papel preponderante. A eficácia desses instrumentos dependia em grande parte de uma tradução da mensagem cristã, de forma a adequá-la aos parâmetros culturais das populações que se queria converter. Jesuítas e, posteriormente, padres pertencentes a outras ordens adotaram como estratégia de conversão a contrafação (*contrafactum*), prática já testada na Ásia e na África, que consistia em diferentes formas de apropriação e utilização de elementos culturais indígenas, sobretudo a língua, a dança e a música, associando-os a conteúdos edificantes cristãos, ou superpondo-os a formas culturais europeias. Nos aldeamentos jesuítas do século XVI, os autóctones eram ensinados a cantar melodias europeias em suas línguas nativas, tocando instrumentos musicais europeus (eram chamados de *nheengariba*, ou “músicos da terra” na língua geral). Praticavam também danças portuguesas, sobretudo as crianças, os *meninos índios*.

Enquanto em Portugal a Igreja empreendia um combate cerrado contra as manifestações camponesas de música e dança que se imiscuíam nos rituais católicos, na colônia, ao contrário, o empreendimento catequético dependia de práticas rituais heterodoxas e as fomentava, as quais implicavam o amálgama de expressões portuguesas e indígenas, gerando formas artísticas originais que estão na raiz de muitas das manifestações atuais da cultura popular. O cururu dos Estados do Mato Grosso e São Paulo teria sido originalmente uma dança indígena de roda, à qual foi adaptada a cantoria de temas religiosos. Dois oponentes se desafiam com versos improvisados, expediente utilizado pelos jesuítas para estimular a fixação dos conhecimentos da religião católica (Dias & Ikeda, 2003). Da interação entre índios e jesuítas, surgem, ainda, danças como a dança de Santa Cruz ou sarabaguê, e talvez o cateretê ou catira. Na região amazônica, onde os contatos entre padres e índios também foram intensos, temos o cortejo do sairê como exemplo moderno de manifestação nativa adaptada pela catequese.

No interior dessas dinâmicas culturais, houve, além disso, extrapolação do índio real para uma figura idealizada do nativo. Já no século XVI, na procissão de Rouen (1562), aparecem índios tupinambás trazidos do Brasil, ladeados por bailarinos europeus fantasiados de selvagens: a figura do índio adentrava o cânone dos balés ambulatórios.<sup>3</sup> Nas festas realizadas no Rio de Janeiro em 1818 para a aclamação de D. João VI, tomaram parte as corporações de ofícios com suas danças, entre as quais a dos caldeireiros, que apresentou uma dança de caboclos. Encampadas pelas corporações de ofícios e sobrevivendo ao desaparecimento dessas, as danças de “índios” ou “caboclos”, ressignificadas, não param de se inscrever em novos quadros sociais. A figura idealizada do “caboclo” migra para o campo das construções básicas do imaginário e adquire uma flexibilidade e agilidade como matriz expressiva, o que lhe permite disseminar-se na cultura tradicional popular brasileira e converter-se em tema abrangente, quase ubíquo.

Assistimos hoje desfilar, no carnaval ou em festas religiosas em Pernambuco, Sergipe, Paraíba, Bahia, Minas Gerais, São Paulo e Goiás grupos de brincantes vestidos de índio, empunhando arco e flecha adaptados à função percussiva (preacas). São os caboclos, caboclinhos, penachos, tribos de índio, tapuios, caiapós. Em Minas Gerais, alguns grupos de caboclos estão ligados ao catolicismo congadeiro, e saem às ruas festejando Nossa Senhora do Rosário junto aos demais grupos do chamado congado mineiro, de que trataremos adiante.

A música geralmente é só instrumental, as coreografias são ágeis, acrobáticas e com manobras rápidas, e o tema dramático mais corriqueiro é a guerra, movida contra tribos indígenas rivais ou contra negros escravos fugidos, a mando dos brancos. Alguns grupos, como os caiapós paulistas, encenam passagens traumáticas que perpetuam a memória do contato violento entre índios e brancos, como a ação de se jogarem ao chão ao ouvirem o estrondo de um rojão, associado aos tiros dos preadores, ou o rapto de jovens índias (*bugrinhas*) pelos brancos. Talvez um dos poucos traços indígenas notados em algumas dessas danças seja o uso de uma pequena flauta de bico, junto aos instrumentos de percussão, presente nos caboclinhos e nas tribos de índio nordestinos.

A personagem do índio aparece também como figura marcante nos imponentes e luxuosíssimos caboclos de lança dos maracatus rurais pernambucanos, ou nos caboclos de pena dos bumba-bois maranhenses. Os caboclos também estão presentes nas religiões afro-brasileiras de matriz banto – candomblé de caboclo, catimbó e umbanda –, representando, como entidades espirituais divinizadas, os ancestrais donos da terra.

### **Catolicismo popular português no Brasil:**

#### **Natividade, Divino Espírito Santo, Santos Padroeiros**

Não obstante o projeto colonial português tenha estabelecido com notável uniformidade suas instituições básicas, língua, preceitos morais, usos e costumes por todo o vasto território do Brasil, essa implantação de fato não se deu mediante a eliminação das culturas locais, como ocorreu na América anglo-saxã. Antes, a ética do colonizador ibérico católico caracterizou-se pelas alianças e negociações com as populações autóctones, manifestada, por exemplo, pelas uniões matrimoniais entre portugueses e índias que sobrevieram aos primeiros contatos. Apesar dos massacres e genocídios que perpetraram contra os grupos indígenas, os colonizadores adaptaram-se aos costumes nativos e os adotaram, criando-se desde logo uma civilização racial e culturalmente mestiça, de que é exemplo a cultura caipira que se dissemina ao longo dos caminhos do expansionismo bandeirante (de São Paulo para as regiões Sudeste, Sul e Centro-Oeste). A catequese dos indígenas e o controle moral e religioso mostravam-se tarefas árduas e ingratas, e a integração desses aos hábitos culturais dos brancos não se pôde fazer sem uma grande elasticidade.

A política de imposição das instituições da metrópole esbarrou em incompetências trazidas de casa pelos portugueses, como a impossibilidade, amargada

havia séculos pela Igreja portuguesa, de desenraizar antigas tradições pré-cristãs de seu povo;<sup>4</sup> ademais, a empreitada da colonização, associada à expansão mercantilista e ao tráfico escravo transatlântico, revelava-se muito acima das possibilidades do controle régio e/ou eclesiástico. Assim, o catolicismo aqui reproduzido floresceu muito ao largo dos mecanismos de controle da igreja oficial, produzindo nesse desvã formas de culto que reabilitavam antigos ritos da religiosidade popular portuguesa, como a adoração aos santos por meio da dança, da mesma forma que incorporava um catolicismo africano mais antigo.

A dança a São Gonçalo de Amarante, devoção já popular em Portugal, mantida pelos marinheiros e pelas mulheres maduras casadouras (é chamado de “casamenteiro das velhas”) espalha-se pelo Brasil, onde o santo passa a ser também protetor dos violeiros. Na ocasião das danças, se aparecem rabecas, pandeiros e outros instrumentos, o que não pode faltar é a viola. Quem dirige o ofício são os leigos: a preparação do altar, as rezas que precedem a dança, a arrecadação de donativos são tarefas que envolvem toda a comunidade. Dança-se para o pagamento de uma promessa, mesmo se assumida por pessoas já mortas. No Sudeste, os violeiros mestre e contramestre puxam a cantoria diante dos altares, encabeçando as duas filas de participantes. Cada *volta* ou sequência de coreografias compreende diferentes evoluções dos dançadores, incluindo o sapateado e palmeado ibéricos (Dias & Ikeda, 2003). Já a versão sergipana do São Gonçalo é praticada por uma comunidade de negros, com cantos, toques e danças que lembram a tradição afro-brasileira das congadas.

O culto festivo de pentecostes em honra ao Divino Espírito Santo, que chegou ao Brasil trazido de Portugal e Açores,<sup>5</sup> é típico de uma religiosidade portuguesa que aqui se estabelece, popularizando-se por todo o território. Como acontece em terras portuguesas, as procissões com bandeiras vermelhas ostentando a estampa do pombo, o imperador, a imperatriz e seus pajens (mordomos) ricamente trajados, a farta distribuição de alimentos e os conjuntos musicais ambulantes marcam esse festejo religioso de norte a sul do país. Sua música apresenta características que nos remetem à Idade Média europeia, como a sucessão de peças em forma de suíte, a polifonia modal, os ritmos predominantemente ternários ou com subdivisão ternária (o *perfectum* da rítmica medieval) e em hemíola.<sup>6</sup> O acompanhamento musical fica a cargo de instrumentos de origem portuguesa, como violas, rabecas e caixas (bombos).

Os festejos associados ao ciclo natalino, compreendendo o nascimento de Jesus e a Epifania – visitação dos Reis Magos – é outro caso de tradições antigas portuguesas reelaboradas no Brasil em diferentes manifestações de música, dança e teatro popular, do dia 25 de dezembro ao 6 de janeiro (dia de Reis). Parentes dos vilancicos ibéricos, as lapinhas, pastorinhas e pastoris do Nordeste são grupos cênico-musicais que dramatizam episódios relacionados ao nascimento de Cristo, à adoração dos pastores e dos Reis Magos. No Centro-Sul são mais frequentes as folias ou ternos de reis, grupos que, visitando as casas ao

longo de extenso percurso, refazem a viagem dos Reis Magos. Os foliões reconhecem diferentes estilos entre as folias de reis: o *mineiro*, com notável polifonia vocal e acompanhamento de cordas dedilhadas, rabeca e caixa; o *goiano*, em que duas duplas de cantadores em intervalo de terça se alternam no canto do texto sagrado; mais ao norte, o *baiano*, com cantoria acompanhada pelo consagrado conjunto da *banda de pífanos*, constituído por duas flautas de taboca em contracanto e um naipe de percussão.

### **As irmandades negras: reis congos, cristãos e mouros, marinheiros**

A partir do século XVII, a mão de obra escrava passa a ser predominantemente africana, o que vai implicar novos arranjos culturais tanto em razão das particularidades das culturas africanas quanto das especificidades do lugar do escravo africano na sociedade colonial. A maior parte dos escravos aqui chegados vinha de regiões da África sujeitas ao empreendimento colonizador europeu desde o século XV, como é o caso do reino do Congo (Souza, 2002). A conversão do rei do Congo ao catolicismo, em 1491, justificava o apoio militar português nas guerras intertribais que incrementavam o comércio escravista.

Os arranjos e as combinações entre as culturas africanas e a portuguesa, característicos de muitas formas de expressão artísticas populares brasileiras, são, portanto, processos iniciados no continente africano, com ramificações antigas no continente europeu. Na Lisboa do século XV, africanos bantos cativos originários do Congo e de Angola já se organizavam em irmandades e elegiam um rei e uma rainha entre seus pares (Tinhorão, 1988a). Os cortejos reais com música e dança em que soberanos negros aparecem protegidos por grandes umbelas foram documentados bem cedo também no Brasil.<sup>7</sup> Traço comum a interligar manifestações religiosas distantes no espaço e no tempo, com *performances* igualmente variadas, as realezas africanas e seus cortejos dançantes foram parte integrante da estrutura de poder das irmandades negras brasileiras, e estiveram intrinsecamente ligadas à sociabilidade negro-confrarial.

No interior das irmandades negras de Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Ifigênia, articularam-se instâncias religiosas e políticas em dois registros: essas entidades eram, ao mesmo tempo, promotoras dos cultos públicos católicos e dos rituais de coroação de reis e rainhas, os quais, ao incluírem cantos e danças acompanhados por instrumentos de percussão, reconstruíam aspectos da cultura e da religiosidade africana no interior de instituições tipicamente europeias. A presença dos reinados africanos nas procissões refletia, assim, a articulação entre tradições políticas e religiosas africanas e formas políticas e religiosas portuguesas. Tolerados pelas autoridades, integravam as grandes festividades públicas setecentistas, sendo motivo de admiração dos letrados nos panegíricos festivos que descrevem sua imponência e beleza, sem, contudo, atribuir-lhes um poder político legítimo.

Um séquito dançante acompanha os soberanos pelas ruas, cantando loas

aos santos padroeiros e aos reis congos, representantes da nobreza ancestral banto-africana. Restabelecem-se assim os vínculos com a “terra-mãe” por intermédio dos antepassados, simbolizados e encarnados na figura dos reis congos. As batalhas e os feitos dos grandes dinastas do Congo e de Angola são lembrados nessas ocasiões, por meio de uma dramatização de embaixadas reais e danças guerreiras como era costume, segundo cronistas, no reino do Congo.

Os cortejos de escolta aos reis congos, documentados desde o século XVII no Brasil, mostram muita semelhança com os séquitos dos chefes tradicionais africanos, que também se faziam acompanhar de dançarinos e músicos tocando instrumentos de aparato. As marimbas de arco com ressoadores de cabaça, instrumentos presentes em cortejos reais da África central, ainda hoje são tocadas em congadas de São Paulo e Minas Gerais. Contudo, os instrumentos musicais mais recorrentes nas congadas de cortejo são as *caixas*, tambores bimembranofones portáteis tensionados por cordas em “V” e percutidos com baquetas. São tambores de modelo europeu (*caixas de guerra*) reinterpretados pelos afro-brasileiros em diferentes morfologias regionais, como as *alfaías* dos maracatus nação recifenses e as *caixas* dos moçambiques mineiros. Assim, aqueles tambores outrora rufados pelos brancos nos exércitos ganham nas mãos dos negros congadeiros um caráter sagrado, investidos de força mística e com poder de evocar, por meio de seus toques, os antepassados africanos na retaguarda espiritual do cortejo. Junto com as caixas, certos agrupamentos empregam instrumentos europeus como a viola e a sanfona.

Tendo-se originado do séquito de acompanhamento dos reis congos, a maior parte das congadas atuais é de simples cortejos com música e dança, sem entreccho dramático, algumas delas já sem ligação com as irmandades negras. É o caso dos famosos maracatus nação pernambucanos, que hoje se apresentam por ocasião do carnaval. Outras formas regionais das congadas de cortejo são os catumbis catarienses, os moçambiques do Rio Grande do Sul; os congadas, moçambiques e marinheiros de São Paulo; os vilões, catopés, marujos, congos, penachos e moçambiques do congado mineiro; os congos de Goiás; as bandas de congo do Espírito Santo; a cambinda da Paraíba; as taieiras e cacumbis de Sergipe, entre outros.

Entre as congadas que mantêm um entreccho dramático, além das já citadas, temos o ticumbi do Espírito Santo; os congos da Paraíba; os congos de saiete do Rio Grande do Norte; os congos de Vila Bela da Santíssima Trindade, no Mato Grosso; a congada da Lapa, no Paraná. Nesses congos, os combates dramatizam um enfrentamento entre reis africanos e seus guerreiros. O conflito é sempre o de um reino cristão contra um reino pagão, representação de uma gesta banto-africana com narração de batalhas interétnicas. Desde as procissões coloniais, os negros expõem na festa católica os combates entre reinos e reproduzem formas africanas de cortejo real, ao mesmo tempo que afirmam e legitimam lideranças internas “nacionais” perante as outras irmandades brancas e autoridades. No Estado de Minas Gerais, as irmandades têm, ainda hoje, profunda influência na

vida religiosa das cidades, congregando em suas festas milhares de pessoas, coroando seus reis e festejando Nossa Senhora do Rosário como há quatrocentos anos em Lisboa.

No contexto colonial, o entredo dramático era a representação das guerras intertribais, que eram interpretadas como *guerra justa* a opor africanos cristianizados e seus inimigos gentios. Na cultura portuguesa, o discurso teológico-político a respeito da *guerra justa* tem como primeira referência as cruzadas, o processo de constituição do reino, a expulsão dos mouros e a reconquista da Terra Santa; daí a importância da gesta de Carlos Magno e os 12 pares de França, que também deixou rastros em várias manifestações da cultura tradicional brasileira. O auto que restaura a gesta europeia da cruzada de Carlos Magno se faz presente em congadas dramáticas como a da Lapa, no Paraná, a de Ilhabela e a de São Sebastião, no litoral paulista, e nos moçambiques de bastão do Vale do Paraíba, em São Paulo. O tema do conflito entre cristãos e mouros constitui em si mesmo uma nova chave de classificação, tal a sua recorrência em folguedos como as cheganças, cavhadas, além dos congos ou congadas. Combina-se igualmente com a festa do Divino em cavhadas de cristãos *versus* mouros, como as de Pirenópolis, em Goiás.



Carlos Julião. Cortejo da rainha negra na Festa de Reis, c. 1776, *Aquarela*.

A referência às lutas contra os infiéis nos remete diretamente à saga marítima portuguesa, cuja memória inspira diversos folguedos populares brasileiros. Colocando em cena episódios da vida no mar associados à epopeia naval portuguesa, as brincadeiras de marinheiros, com ou sem entredo dramático, constituem outro grande tema das tradições musicais coreográficas populares. Barcas, fandangos e marujadas aparecem como danças dramáticas<sup>8</sup> independentes, trazendo à cena releituras de velhos romances portugueses, como é o caso da Nau Catarineta. Também há uma versão náutica dos combates entre cristãos e mouros nas cheganças.<sup>9</sup>



Foto Andrea de Valentim

*Irmandade de N. S<sup>a</sup> do Rosário de Justinópolis na Festa do Santíssimo Sacramento de Colina, em Ribeirão das Neves (MG), maio de 2005.*



Foto Andrea de Valentim

*Encontro de Maracatus Rurais de Nazaré da Mata (PE), Carnaval de 1998.*

Quando vinculados aos festejos dos reis congos e às irmandades negras, o tema dos marinheiros remete à memória da dolorosa travessia do Atlântico a bordo dos navios negreiros, pelos antepassados africanos, chamados “marinhei-

ros de Deus” nas cantigas dos congadeiros de Minas Gerais. Nesse Estado, uma das “sete irmãs do rosário”, como são designadas as diferentes *guardas* (categorias de congada) do congado mineiro, é a marujada, marujos ou marinheiros, cujos componentes envergam o traje estilizado da marinha e possuem cargos hierárquicos baseados nas patentes navais

### **Batuques proibidos: batuques de terreiro e candomblés**

A recepção das formas artístico-religiosas desenvolvidas pelos negros com maior ou menor participação dos brancos pobres variava da perseguição e proibição à relativa tolerância ou ao apoio declarado. Os folguedos de negros eram percebidos, numa chave dualista, como “honestos” ou “desonestos”. Os cortejos e *folias* que acompanhavam os reinados nas irmandades, como devoções católicas populares, figuravam como diversões honestas. Porém os batuques – encontros com danças, cantos e tambores, de caráter mais reservado, situados fora da esfera pública – eram proibidos e perseguidos, temidos como ajuntamentos perigosos de negros. A aceitação ou rejeição dessa arte espiritualizada afro-brasileira manifesta-se, na tópica da religião, opondo feitiçaria à devoção cristã; na tópica da moralidade, lascívia à honestidade; na tópica da violência, baderna ou revolta à resignação. É importante reter aqui essa dialética entre divertimento honesto e desonesto, para se compreender o lugar desse grande conjunto de manifestações afro-brasileiras, os chamados batuques. Na contramão das diversões permitidas, eles atuam como espaços culturais e políticos de afirmação dos excluídos fora dos aparelhos ideológicos dominantes.

A verdadeira natureza dos batuques – diversão ou rito – sempre escapou à compreensão dos observadores brancos da colônia e do império. Essa ambiguidade que os desorientava era convenientemente explorada pelos atores da festa negra, nos momentos em que se reuniam para práticas de culto aos ancestrais e às divindades africanas, para a *performance* de cantos e danças de crônica social, para a resolução de conflitos mediante o desafio cantado ou para a prática de danças de combate. Entre os bantos escravizados no Sudeste, uma poética metafórica desenvolvida nas senzalas, a partir do simbolismo dos provérbios e adivinhas africanos, permitia que as articulações da comunidade cativa fossem veiculadas próximo aos ouvidos do feitor, por meio da cantoria e dos tambores. Utilizando a linguagem da dissimulação, do duplo sentido, e perpassadas por forte espiritualidade, surgem manifestações poético-musicais-coreográficas como o jongo (Estados do Sudeste) e o candombe (Minas Gerais), com seus cantos de louvação a ancestrais, de crônica social e de desafio poético-mágico; e a capoeira, que a um só tempo é luta, é dança e é jogo. Entre os batuques atuais,<sup>10</sup> que testemunham a presença cultural banto nas regiões onde houve grandes concentrações de escravizados do Congo-Angola e de Moçambique, há também as danças de umbigada,<sup>11</sup> como o tambor de crioula do Maranhão e o batuque de São Paulo, tradições nas quais a cantoria reporta acontecimentos passados e presentes da comunidade, incluindo-se aí a crítica ao racismo e à exclusão social do negro.

Atualmente, os batuques conservam em grande medida esse caráter de resistência, de um espaço social em que o negro fala para o negro, e a maior parte deles ocorre nas periferias pobres das cidades para onde se deslocaram as populações afro-descendentes no período pós-abolição, sem nenhum tipo de visibilidade ou apoio oficial até bem pouco tempo atrás.<sup>12</sup> Utilizam-se ainda antigos tambores de tronco escavado afinados a fogo, verdadeiras insígnias de ancestralidade africana que preservam sua nomenclatura banto: *gomá*, *dambí*, *dambá* (candombe de Minas Gerais), *mulemba*, *quinjengue* (batuque de umbigada de São Paulo), *candongueiro*, *angomapita* (jongo do Sudeste), *zambé* (coco de zambê do Rio Grande do Norte).

Dom José da Cunha Grã Ataíde, governador de Pernambuco entre 1768 e 1769, distingue dois tipos de batuques dos negros, os de cunho religioso, que devem ser proibidos – “aquelles que os Pretos da Costa da Mina fazem as escondidas, ou em Cazas ou Roças, com uma Preta Mestra com Altar de ídolos” –, e aqueles destinados ao lazer, “que ainda que não sejam os mais inocentes são como os Fandangos de Castella e as fofas de Portugal”. Seguindo seu parecer, o ministro Martinho de Melo manda proibir, por decreto régio, as “danças supersticiosas e gentílicas” (Tinhorão, 1988b, p.43-4).

Não obstante haver registro de manifestações religiosas de negros desde o século XVII, como os chamados *calundus*, é no século XIX que se estruturam os primeiros grupos organizados de culto, no contexto da escravidão urbana. O crescimento das cidades dá ensejo à importação de africanos destinados aos serviços domésticos e urbanos, como os escravos comerciantes conhecidos como negros ou escravos *de ganho*. Nas prósperas capitais do Nordeste, como Salvador, Recife, São Luis do Maranhão, bem como no Rio de Janeiro e, em menor medida, no Rio Grande do Sul, esses escravos urbanos circulam com relativa liberdade pelas ruas, tendo a possibilidade de formar grupos segundo sua etnia. Assim, jejes, nagôs, malês e haussás, angolas e congos reúnem-se em locais afastados para a prática de sua religião tradicional, em que espíritos ancestrais ou diferentes divindades tutelares relacionadas às forças naturais e à vida em sociedade ocupam o corpo de seus sacerdotes durante o transe místico. A rearticulação do culto africano aos *orixás*, *inkisses* e *voduns* no Brasil se dá mediante o estabelecimento de um panteão reunindo divindades relacionadas a diferentes grupos étnicos, adorados conjuntamente em comunidades organizadas de culto que passam a ser chamadas candomblés.<sup>13</sup> A estrutura ritual e associativa dessas casas de culto afro-brasileiras deve-se, em grande medida, à marca cultural dos sudaneses nagôs e jejes,<sup>14</sup> trazidos pelo tráfico escravo do Atlântico, sobretudo a partir da segunda metade do século XVIII. Nos meios urbanos do Nordeste, os sudaneses tornam-se culturalmente hegemônicos entre a massa escrava, sendo seu modelo de culto adotado e suas divindades cultuadas, em variadas associações sincréticas, por africanos de diferentes origens étnicas, especialmente pelos bantos.

Não obstante as proibições e constantes perseguições policiais que sofreram, as casas de candomblé mantiveram-se como resistentes redutos da africanidade – línguas, mitologia, medicina, culinária, música e dança rituais, sem falar de toda uma cosmovisão africana. Recebem diferentes denominações segundo a versão regional ou matriz étnica africana: candomblés ketu, jeje, angola, de caboclo na Bahia (hoje disseminados por vários Estados brasileiros), xangô ou nagô em Pernambuco, xambá em Alagoas, tambor de mina no Maranhão, bassuê no Pará, batuque no Rio Grande do Sul.

No início do século XX, religiosos negros e brancos do eixo Rio-São Paulo empenham-se em trazer para a esfera pública a religião espiritualista afro-brasileira. Panteões advindos de diferentes vertentes religiosas afro-brasileiras – candomblés jeje-nagô, congo-angola e de caboclo, macumba carioca, cabula capixaba e outras – amalgamados por concepções filosófico-religiosas de matriz banto (fortemente presentes no Sudeste brasileiro) são reinterpretados à luz socialmente legitimadora do cardécismo cristão europeu, dando nascimento a uma nova religião, a umbanda. Com forte vocação institucionalizante e associativa, a fé umbandista arrebanha adeptos nas classes médias brancas e almeja tornar-se a religião brasileira por excelência.

Atualmente, as diferentes modalidades de religiões afro-brasileiras inscrevem-se num gradiente que se estende dos ritos mais ortodoxamente africanos até aqueles que adotam práticas religiosas europeias. A música dos candomblés reflete esse gradiente, encontrando-se as características musicais africanas mais ou menos hibridadas a outras musicalidades. As diferentes *nações* dos candomblés traduzem-se, por sua vez, em estilos musicais específicos que preservam elementos de etnia. Assim, enquanto no rito nagô *ketu* os atabaques sagrados são percutidos com baquetas (*aguidavi*) e os sistemas escalares predominantes são pentatônicos, nas casas congo-angola tocam-se os tambores com as mãos e utiliza-se o sistema heptatônico,<sup>15</sup> além de outros elementos contrastantes: *toques* (ritmos sagrados), morfologia dos tambores, línguas africanas usadas no repertório cantado<sup>16</sup> etc.

### **Laicização da cultura: bailes profanos, cantoria, bois e samba**

A compra de alforrias, a maior mobilidade e independência do escravo nos ambientes urbanos dão origem, ainda em tempos da colônia, a uma população importante de libertos e mulatos. A força das irmandades negras, muitas vezes as mais antigas do lugar, e a grande concentração de escravos explicam o aparecimento de uma cultura extremamente diversificada feita por negros. A música sacra erudita era executada e composta por mulatos com perfeito domínio das normas cultas, os quais produziam música semelhante à europeia do período. Nos batuques, negros escravos e livres misturavam-se a brancos e mestiços pobres, e configurava-se uma cultura urbana de ralé que é, muitas vezes, alvo de repressão em nome da moralidade e da ordem pública.<sup>17</sup> Avança-se no sentido de uma laicização de segmentos da cultura popular, tanto quanto da sua repressão.

Ao longo do século XIX, as festas religiosas católicas vão perdendo força como agregadoras de multidões celebrantes, reunindo manifestações culturais de diferentes segmentos étnicos e sociais. A ideologia do progresso, da urbanização e do sanitarismo compartilhada pelas elites intelectuais e pelos administradores públicos ameaça a antiga festa religiosa colonial, considerada retrógrada, bárbara e insalubre. O calendário de festas públicas do catolicismo vê-se drasticamente reduzido ao findar o século XIX, sobretudo após consumir-se a separação entre a Igreja e o Estado, com o advento da República.

Desenvolvem-se nas cidades e roças os bailes de divertimento, em meio a um processo contínuo de apropriação e circulação interclasses de elementos coreográficos e musicais – dos terreiros populares para os salões elegantes e vice-versa, e do mesmo modo, da zona rural para os ambientes urbanos. Enquanto a população mestiça pobre apodera-se das danças de par enlaçado e das contradanças dos bailes europeus, os lundus das senzalas adentram as salas da elite branca, à custa da eliminação de seus elementos percussivos e coreográficos, tidos como sensuais. Nas roças do Centro-Sul florescem danças sapateadas de origem ibérica como os catiras e cateretês e, no litoral, os fandangos. Irradiando-se da zona rural nordestina, é provável que danças como o coco e o baiano tenham contribuído para a formação do forró atual. Em fins do século XIX o maxixe, popularização sensual da polca gestada nos subúrbios cariocas, faz sucesso nos salões de elite e viaja à França. Todas essas modalidades incorporam o casal enlaçado, a roda ou a formação *vis-à-vis* da contradança.<sup>18</sup>

Paralelamente aos bailes profanos, ganha força uma outra modalidade musical voltada para o lazer, a cantoria improvisada ao desafio, a qual já estava presente na colônia, como modalidade religiosa, desde os primeiros tempos da catequese. O hábito de improvisar versos de acordo com rígidas normas de metro e rima nos teria chegado pela tradição portuguesa, por sua vez tributária do trovadorismo europeu, aqui enriquecida com contribuições da crônica cantada africana e da mitopoética indígena. Tornam-se frequentes os encontros nas residências, a convite dos moradores, entre famosos improvisadores para que travem desafios ao som da viola ou sanfona, com entusiasmadas torcidas a sustentar cada um dos contendores. Hoje a prática da cantoria está presente em todo o país: no riquíssimo repente nordestino, com dezenas de modalidades, na trova do Rio Grande do Sul, no cururu do Oeste Paulista, no calango do Vale do Paraíba, no samba de partido alto, entre outros.

Enquanto nas casas as horas de lazer são ocupadas com bailes, música instrumental como o choro e a seresta, e as cantorias repentistas de desafio, nas praças e logradouros públicos das cidades são representados vários autos populares com música e bailado. Tornou-se muito difundida no Brasil a história da morte e ressurreição de um boi de estimação contada por meio de personagens cômicos. Essa suíte popular satírica é composta de cenas teatrais seguidas de cantos e danças. Nos bois do Norte/Nordeste, é comum representar-se a história de um va-

queiro negro que trai o amo, matando seu melhor boi. Sua mulher grávida, com desejos de comer a língua desse boi, é o pivô da traição. Subjacente aos diálogos improvisados, carregados de crítica social e política, está o conflito de classe, entre patrão e empregado. No fim do auto do boi, tal como aparece atualmente, o boi ressuscita, o que leva os folcloristas a aproximá-lo dos rituais pagãos europeus de solstício de verão. O boi, nesse caso, é pensado como tradição pertencente a uma arqueocivilização europeia, para usar os termos de Roger Bastide (1959).

Máscaras de boi e suas danças são frequentes na África, e, desde o século XVIII, há notícia delas em Portugal e no Brasil, manipuladas por intervaleiros cômicos negros em touradas farsescas nas praças de touros. A comicidade popular característica dos autos do boi, sobretudo a figura inconfundível dos palhaços negros, Catirina, Pai Francisco (bumba-boi maranhense e boi-bumbá amazônico), Mateus e Bastião (cavalo marinho pernambucano e paraibano), remetem a esses intervaleiros negros das touradas setecentistas mencionadas em quase todos panegíricos festivos do período colonial. As touradas se faziam nos curros, espaços especialmente construídos para a festa, e eram intervaladas por demonstrações equestres, desfiles de carros alegóricos, danças e cenas, nas quais se destacavam os cômicos negros, que imitavam a tourada séria e realizavam pequenas cenas cômicas. Toda uma tradição cômica popular parece se delinear a partir desses intervaleiros e se estender até as figuras (personagens) populares dos cavalos marinhos e bumba-bois da atualidade, sem falar que as figuras do boi e do vaqueiro também são encontradas em folguedos do Sudeste e do Sul, como os reis de boi do Espírito Santo e o boi de mamão de Santa Catarina.

Considerada pelas elites do século XIX como dança de arruaceiros e gente perigosa, a brincadeira do boi sofria as mesmas perseguições que os batuques. Hoje o boi, retrabalhado pela indústria do turismo, é convertido em atrativo, seja na forma maranhense de uma programação corrida de grupos de diferentes *sotaques*,<sup>19</sup> patrocinada pelos poderes públicos durante as festas juninas,<sup>20</sup> seja na forma do boi-bumbá de Parintins, no Amazonas, fenômeno de características e proporções tão espetaculares quanto as das escolas de samba do Rio de Janeiro. Se no Rio e em São Paulo construíram-se sambódromos como “embalagem” para os desfiles de escolas de samba, em Parintins um *bumbódromo* foi concebido com funções similares.

A formação de uma cultura laica e urbana abre alas para o crescimento do carnaval, data maior da profanidade, para onde migram diferentes tradições musical-coreográficas antes presentes nos festejos católicos. A tradição do entrudo português aqui implantada desde a colônia fora logo enriquecida com bailados locais – danças de caboclinhos, maracatus e bumba-bois –, os quais ainda hoje se preservam em uns poucos carnavais, como o de Recife. Com o tempo, o entrudo com suas guerras de farinha, água e limas-de-cheiro passa a ser considerado abusivo e provinciano pelos defensores do progresso e da modernização das cidades – logo, inadequado para metrópoles como o Rio de Janeiro e São Paulo. Nessas cidades, o visceral entrudo é gradualmente substituído pelos elegantes

carnavais importados da Europa, onde as elites desfilam em cursos de carruagens (depois, de automóveis) e organizam préstitos de alegorias, e as guerras de água cedem lugar às civilizadas batalhas de confete.

A população pobre, em especial a afrodescendente, passa a ser espectadora do chamado “grande carnaval” das classes abastadas, que domina os espaços públicos, mas ao mesmo tempo realiza seu “pequeno carnaval” nos quintais e logradouros dos arrabaldes. Adotando diferentes estratégias de ocupação da cidade durante o tríduo momesco, os cortejos dos negros e das classes menos favorecidas – os zé-pereiras, os ranchos, os blocos, os cordões e, depois, as escolas de samba – crescem e acabam por desbancar o carnaval branco nos espaços públicos centrais.<sup>21</sup>

Na segunda década do século XX, emergem no Rio de Janeiro as primeiras escolas de samba,<sup>22</sup> agremiações resultantes do encontro das muitas formas de expressão trazidas nos alforjes de negros e de não tão negros que vieram a compartilhar um mesmo destino subproletário nos subúrbios e favelas cariocas, à procura de uma ocupação e de um lugar na sociedade – que a abolição, paradoxalmente, lhes subtraía. Chegam das áreas rurais da cafeeira decadente, em meio às levas de desmobilizados da guerra de Canudos ou dos deslocados pelas grandes secas nordestinas. Nos morros do Rio, agregam-se, de um lado, falas especificamente africanas como o ritmo percutido, a ritualidade, a ginga e a malícia corporal característica dos batuques de terreiro e dos candomblés; de outro, práticas já socialmente aceitas como os cortejos do catolicismo popular – congadas, ranchos de reis, pastoris –, ressignificadas nos cordões e ranchos carnavalescos, organizados em diferentes alas com fantasias e alegorias temáticas lembrando as antigas procissões coloniais portuguesas. Os primitivos conjuntos de cordas e sopros das agremiações carnavalescas vão paulatinamente cedendo lugar a orquestras de tambores, acompanhando as estratégias da população negra urbana para legitimar suas formas peculiares de expressão artística junto à sociedade dominante branca que os marginaliza, inseridas, agora, no breve reinado de Momo.<sup>23</sup> Articula-se, em novos arranjos, a noção de uma “diversão honesta” de expressão pública, a proporcionar ilusória aproximação entre classes sociais, entre negros e brancos. Paralelamente, o samba evolui como gênero da música popular brasileira, defendido por uma plêiade de fantásticos criadores vindos do morro, configurando-se como um dos ícones da nacionalidade.<sup>24</sup> Sob as asas da sociedade capitalista do espetáculo e do consumo, um modelo único de carnaval, o das escolas de samba cariocas, ganha o país, com as agremiações competindo por pontos em espaços confinados, os sambódromos, tendo seu desfile comercializado como mercadoria e transmitido ao vivo pela TV. Mas, se no topo dos carros alegóricos, como uma maquete a reproduzir a estratificação social vigente, as *socialites* brancas em destaque reafirmam seu sucesso de mídia, as comunidades negras resistem como as grandes oficiantes e artífices da maior festa brasileira, pisando o asfalto com fé e fazendo pulsar o coração do samba com multidões de tambores.

## Os fios na trama

Nas páginas anteriores, examinamos alguns dos principais processos sociais e políticos e as instituições por eles engendradas, que, no curso da história da formação do povo brasileiro, concorreram para a consolidação de certos motivos ou temas condutores no campo das expressões artísticas e religiosas tradicionais populares. À catequese dos povos indígenas pela via da contrafação cultural liga-se a fixação da *imagem do índio (caboclo)* nas danças e folguedos, enquanto a reterritorialização do catolicismo popular português no Brasil conduz a novas elaborações do *culto aos santos*, da celebração da *natividade* e do *Divino Espírito Santo* por meio da música e da dança. Já a implantação das irmandades negras como mediadoras da inserção social do negro permite a multiplicação por todo o país dos cortejos de *reis congos*, ligados ao culto afro-brasileiro a Nossa Senhora do Rosário e a São Benedito; à representação teatral de batalhas interétnicas africanas nas congadas, vista pelo branco como *guerra justa*, interpõe-se a fábula do avanço inexorável do cristianismo, que se multiplica em vários folguedos: a da guerra entre *cristãos e mouros*. Por sua vez, antigas epopeias portuguesas de *marinheiros*, representadas em diferentes danças dramáticas, são lidas pelos negros das irmandades como a triste saga transatlântica dos antepassados africanos a bordo dos navios negreiros. A política de proibição e aceitação das expressões dos negros, enquanto enaltece as congadas como “diversão honesta”, relega à marginalidade as formas artísticas e religiosas fora do âmbito da cristianização, tidas como “desonestas”; é o caso dos *batuques de terreiro* e das *religiões afro-brasileiras*, que se firmam como espaços de resistência e de construção de uma identidade afro-brasileira. Nas cidades, um gradual processo de laicização e urbanização da cultura incentiva a multiplicação dos *bailes profanos* e as *cantorias de repente* nas residências e salões e de comédias musicais populares em locais públicos, como as encenadas nas *brincadeiras de boi*. Ganham força as festividades do *carnaval* e seus cortejos, contexto laico de que emerge o *samba urbano* como nova versão, socialmente ampliada, de “diversão honesta” – agora para negros, mestiços e brancos.

Hoje recorrentes por vastas extensões geográficas do país, os grandes temas aqui destacados em itálico, como fios da trama de um tecido, raramente se apresentam isolados, porém enfeixados em diferentes arranjos e proporções. Vejamos um exemplo do uso dessas chaves.

Se sob o tema “crístãos e mouros” incluem-se as congadas em que aparecem danças guerreiras ou entrecos dramáticos a opor um rei cristão e um pagão, essas manifestações podem também ser lidas como folguedos de “reis congos” pela presença do casal de soberanos, de “marinheiros” se os participantes assim se vestem ou se autodenominam e, ainda, por cultuar Nossa Senhora do Rosário, como pertencentes à rubrica “culto aos santos”. É o caso de danças dramáticas como a marujada da cidade de Serro, em Minas Gerais, onde os componentes, trajados como marujos, após percorrerem as ruas da cidade cantando e dançando em louvor à Mãe do Rosário e aos reis congos, encenam en-

carniçadas lutas de espadas no episódio denominado *rezinga grande*. Portanto, nesse folguedo, fazem-se presentes, entrelaçados, os quatro temas antes relacionados – “reis congos”, “cristãos e mouros”, “culto aos santos” e “marinheiros”. Acreditamos, justamente, que a complexa dinâmica de migração desses temas nucleares, assim como a capacidade que demonstram de se combinarem e re-combinarem numa infinidade de diferentes arranjos no imaginário popular brasileiro são fatores que se colocam na base mesma da extraordinária diversidade das manifestações artístico-religiosas do nosso povo. Daí a funcionalidade dos grandes temas aqui propostos como categorias para se pensar a cultura popular tradicional brasileira.

## Notas

- 1 Uma versão em francês deste texto foi publicada sob o título “Diversité et unité dans la musique du Brésil”, no catálogo da exposição “MPB – Musique Populaire Brésilienne” (Paris, Cité de la Musique, 2005).
- 2 Em 1938, sob a direção de Mário de Andrade, o Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo promove uma viagem de registros etnográficos aos Estados do Nordeste e Norte do país, além de pequenas incursões no Sudeste. O material resultante foi publicado em discos 78 rpm, que atualmente se encontram no Centro Cultural São Paulo. Foi somente em 2006 que parte desse cancionário foi lançado em CD no Brasil, pelo selo Sesc/Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.
- 3 “Balé ambulatório” era a expressão empregada pelo jesuíta francês Claude-François Menestrier, grande teórico do balé do século XVII, em sua obra *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, publicada em 1682, para designar as procissões portuguesas.
- 4 Em Portugal, foi particularmente forte a resistência à exclusão da dança nas práticas religiosas, como atesta a longevidade de numerosos atos de iniciativa tanto do poder eclesiástico quanto do poder civil. Nesse país, condenaram-se insistentemente, ao longo de quase dois séculos (do XV ao XVII), os bailes dentro das igrejas.
- 5 As confrarias mais antigas do Divino Espírito Santo na Europa remontam ao século XIII; instituído em Portugal pela rainha católica Isabel de Aragão em 1323, o culto foi pouco tempo depois proibido pela Igreja, mantendo-se como devoção popular.
- 6 Hemíola: alternância métrica de ternário simples e binário composto. Na Idade Média, os ritmos em três tempos eram denominados *perfectum* por exprimirem a perfeição da trindade divina; já os ritmos em dois ou quatro tempos eram *imperfectum*.
- 7 Ver as aquarelas de Carlos Julião (1740-1811) da série *Riscos iluminados de figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro Frio*.
- 8 Categoria criada por Mário de Andrade (1982): “Reúno sob o nome genérico de ‘danças dramáticas’ não só os bailados que desenvolvem uma ação dramática propriamente dita, como também todos os bailados coletivos que, junto com obedecerem a um tema dado tradicional e caracterizador, respeitam o princípio formal da Suíte, isto é, obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas”.
- 9 “É nestas duas danças dramáticas brasileiras, intituladas por Sílvio Romero ‘Chegança de Mouros’ e ‘Chegança de Marujos’, que os trabalhos do mar português e as lutas

contra o Infiel tiveram a sua mais notável, mais bela e profunda celebração popular. Foi a gente brasileira que, reunindo e amalgamando um mundo de tradições diversas aqui chegadas, fez nestes dois bailados a rapsódia mais admirável que jamais contou o ódio ao infiel e os trabalhos no mar” (Andrade, 1982).

- 10 Preferimos, no momento, a designação *batuques de terreiro*, à de *sambas de umbigada* proposta por Edson Carneiro (1961) – primeiro a autor a reconhecer traços de união entre diferentes músicas-danças de matriz congo-angola geograficamente dispersas –, por estar o termo samba, hoje em dia, excessivamente fixado semanticamente ao gênero da música popular urbana e à tradição carnavalesca das escolas de samba. Essa família compreende formas expressivas bantodescendentes caracterizadas pela recorrência de tambores de mão feitos de tronco ou barrica, afinados a fogo, da linguagem poética simbólica ou metafórica, da presença da crônica social e da justa poética, da dança geralmente em roda, da presença real ou sugerida da umbigada, do evento geralmente noturno e intracomunitário, por vezes transcorrendo num limiar sacro/profano. Pertencem a essa família o batuque de umbigada (São Paulo), o jongo ou caxambu (São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo), o candombe (Minas Gerais), a suça (Goiás), o zambê e o bambelô (Rio Grande do Norte), o tambor de crioula (Maranhão), o samba de aboio (Sergipe), os batuques e sambas do Amapá, entre outros.
- 11 A umbigada está presente em danças de noivado e fertilidade dos bantos de Angola, conforme relatam cronistas como Ladislau Batalha. A presença real ou simulada desse gesto coreográfico em diferentes danças negro-brasileiras motivou o antropólogo Edson Carneiro (1961) a agrupá-las sob a rubrica “sambas de umbigada”.
- 12 Recentemente, três deles foram registrados pelo Iphan como patrimônio imaterial brasileiro: primeiro, o samba de roda da Bahia (2004); depois o jongo do Sudeste (2005) e por fim o tambor de crioula do Maranhão (2007).
- 13 O Ilê Iyá Nassô, ou Casa Branca do Engenho Velho, em Salvador, é o candomblé mais antigo ainda em atividade. Foi fundado por volta de 1840 pela africana Iyá Nassô, filha de uma escrava baiana que retornara à África, juntamente com outros religiosos iorubás. Em São Luís do Maranhão, a Casa das Minas foi estabelecida na mesma década por Nan Agontime, rainha do Daomé vendida como escrava junto com alguns de seus parentes; aí se cultuam até hoje os antepassados divinizados da família real do Daomé.
- 14 Jejes foi o nome adotado ainda na colônia para designar os ewê-fon provenientes do Daomé, atual Benin, e nagôs, para os iorubás procedentes dos territórios hoje ocupados pela Nigéria.
- 15 A heptatonia, ou sistema escalar de sete notas, bem como o uso de polifonia coral com intervalos de terça, quarta e quinta, aproximou naturalmente a musicalidade dos bantos da música de origem europeia aqui difundida, que compartilha dessas características, propiciando interpenetrações, conforme observa o etnomusicólogo Gehard Kubik (1979). Já os sistemas de cinco notas dos sudaneses (pentatonia), sem ressonância na música europeia, permanecem até hoje majoritariamente circunscritos à esfera religiosa das casas de culto de raiz jeje-nagô.
- 16 Iorubá e fon nos candomblés jeje-nagô; quimbundo, umbundo e quicongo nos candomblés congo-angola; português na umbanda.
- 17 No século XIX, tem-se notícia de batuques realizados no Rio de Janeiro em residências ou chácaras pertencentes a figuras importantes da sociedade branca da capital do império. O empréstimo ou aluguel desses locais, juntamente com a obtenção de

autorização informal de vizinhos e, sobretudo, das autoridades policiais, são ações que compõem uma estratégia de inserção dos batuques em espaços urbanos não públicos adotada pelos organizadores negros desses eventos.

- 18 Utiliza-se aqui o termo contradança compreendido como uma dança em que duas fileiras de dançarinos colocam-se frente a frente. Nos estudos de história da dança, especula-se a respeito de outros possíveis sentidos do termo. A expressão aparece na documentação europeia para designar as danças que predominaram nos salões aristocráticos do século XVIII, desbancando a popularidade das gigas, das sarabandas, dos minuetos etc. Há quem sugira que o termo possa ter vindo de *country dance* e expresse a influência de danças camponesas vindas da Inglaterra nos bailes aristocráticos. Na documentação sobre festas no Brasil colonial, o termo também aparece (Castello, 1969, p.97-121).
- 19 No Maranhão, os *sotaques* do bumba-boi dizem respeito aos diferentes estilos regionais do folguedo naquele Estado: boi de matraca, boi de zabumba, boi de orquestra e outros.
- 20 Como afirmado anteriormente, é impossível atribuir às manifestações concretas da cultura popular brasileira uma única chave classificatória; os “fios da trama” dificilmente podem ser separados, pois, em cada manifestação, uma série deles encontra-se imbricada, o que nos permite dizer que a brincadeira do boi e suas congêneres (cavalo marinho, boi de mamão etc.) podem ser pensadas tanto como manifestações laicas, quanto religiosas vinculadas à devoção a São João (bois maranhenses, boi de Parintins) ou aos Santos Reis do Oriente (cavalo marinho pernambucano, reis de boi capixaba) ou simplesmente manifestação de carnaval, como o boi pernambucano.
- 21 Em Salvador, observa-se fenômeno inverso: desde o século XIX, o carnaval de rua é dominado pelas sociedades carnavalescas africanas, como a Embaixada Africana e os Pândegos de África, ao passo que o carnaval dos brancos se realizava nas residências e salões privados. Talvez por esse motivo o carnaval de Salvador guarde até hoje forte identidade afro-baiana, manifestada na presença dos afoxés e dos blocos afro, resistindo à penetração do modelo das escolas de samba cariocas.
- 22 O marco mais aceito para a fundação da primeira escola de samba é 1928, quando sambistas do morro do Estácio, entre eles Ismael Silva, criam um bloco que evolui ao ritmo sincopado do samba, o “Deixa Falar”, com predomínio de instrumentos de percussão; um ano depois, surge a Estação Primeira de Mangueira.
- 23 A bateria da escola de samba reflete bem essa confluência de dados culturais de diferentes origens. O surdo é uma versão do bombo português (zé-pereira), porém utilizado africanamente como solista do conjunto no registro grave (contrassurdo ou surdo de corte). Os pandeiros e adufos (tambor de moldura quadrado que evolui para o tamborim), presentes nas primeiras baterias, são de origem árabe e nos chegaram pelos portugueses e africanos islamizados. As caixas derivam das caixas de guerra utilizadas na Europa desde a Idade Média. Instrumentos como a cuíca e o agogô são nitidamente africanos, assim como a forma de se tocar o repinique, com possível influência dos candomblés jeje-nagô, onde o atabaque grave é tocado com uma baqueta e uma mão solta.
- 24 Conforme observa Oga von Simson (2007), o samba carnavalesco, que surge originariamente como manifestação de resistência e afirmação de identidade negra, ganha sentidos contraditórios à medida que vai sendo apropriado pela indústria cultural e

passa a servir aos propósitos de consumo e lazer das classes dominantes brancas, processo no qual é tornado em símbolo do nacional e brandido como emblema de uma fictícia democracia racial brasileira.

## Referências

- ABREU, M. *O império do Divino*. Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- ANDRADE, M. de. *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, INL, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Os cocos*. São Paulo: Duas Cidades, INL, 1984.
- \_\_\_\_\_. *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Duas Cidades, INL, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991.
- BASTIDE, R. *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Anhembi, 1959.
- \_\_\_\_\_. *As religiões africanas no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1989.
- CARNEIRO, E. *Samba de umbigada*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Folguedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- CASTELLO, J. A. *O movimento academicista no Brasil, 1641-1820/22*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969.
- DIAS, P. A outra festa negra. In: VVAA. *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Edusp, Hucitec, 2001.
- \_\_\_\_\_. Comunidades do tambor. In: VVAA. *Textos do Brasil*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2004. n.11.
- DIAS, P.; IKEDA, A. *São Paulo, corpo e alma*. São Paulo: Associação Cultural Cachueira!, 2003.
- KUBIK, G. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.
- MENESTRIER, C.-F. *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre (1682)*. Genève: Éditions Minkoff, 1972.
- MONTEIRO, M. F. M. *Noverre: cartas sobre a dança – Natureza e artifício no balé de ação*. São Paulo: Edusp, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Espectáculo e devoção: burlesco e teologia-política nas danças populares brasileiras*. São Paulo, 2002. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- PEREIRA DE QUEIROZ, M. I. *Carnaval brasileiro*. O vivido e o mito. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- RISÉRIO, A. *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981.
- SIMSON, O. von. *Carnaval em branco e negro: Carnaval popular paulistano: 1914-1988*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SOUZA, M. de M. e. *Os reis negros, no Brasil escravista: história da festa de coroação de Rei de Congo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

TINHORÃO, J. R. *História dos negros em Portugal*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988a.

\_\_\_\_\_. Correspondência da Corte, 1780-1781. In: \_\_\_\_\_. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Art Editora, 1988b.

*RESUMO* – Nos cantos, danças e folguedos populares brasileiros, podemos encontrar um feixe de motivos entrelaçados, padrões multicores de um tecido de que conviria procurar e acompanhar cada um dos fios aí urdidos e tramados, agrupando-os segundo sua textura ou coloração. Essas diferentes linhas temáticas, os fios da trama das expressões artísticas e religiosas do povo brasileiro são o assunto deste artigo, que procura analisar formas culturais caracterizadas pela hibridação, as quais transitam muitas vezes na ambiguidade entre resistência e aceitação de um padrão cultural dominante. O dinamismo dos arranjos de um certo número de motivos condutores recorrentes no âmbito da cultura de tradição oral brasileira nos leva a especular sobre os processos de formação de suas práticas artísticas, bem como sobre sua circulação num país de dimensões continentais.

*PALAVRAS CHAVE:* Música popular brasileira, Cultura popular, Folclore.

*ABSTRACT* – In the Brazilian popular chants, dances and festivities one can detect different motifs and patterns of a tissue. It is interesting to investigate and follow each of these threads that constitute this weft, grouping them according to their texture or coloring. These different thematic lines, threads of the weft of artistic and religious expressions of the Brazilian people are the theme of this article, which intends to analyze cultural forms characterized by hybridization which often resides in the ambiguity between resistance and acceptance of a dominant cultural pattern. The dynamism of these arrangements makes us speculate about the formation or constitution of these artistic practices, as well as their circulation, trying to investigate about the processes that were responsible for the broadcasting of these characteristics and similarities in such an enormous country.

*KEYWORDS:* Brazilian popular music, Popular culture, Folklore

*Marianna Francisca Martins Monteiro* é professora doutora do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” (Unesp) e autora de *No- verre: cartas sobre a dança* (Edusp, 1998), *A dança na festa colonial* (Hucitec, Edusp, Imprensa Oficial, 2001), *Dança afro: uma dança moderna brasileira* (no prelo).

@ – mmartinsmonteiro@gmail.com

*Paulo Dias* é músico e etnomusicólogo especialista nas músicas afro-brasileiras do Sudeste. É autor de vários artigos sobre o tema, tendo também produzido CD, video-documentários, programas de rádio, exposições e outras publicações sobre as musicalidades brasileiras. É presidente da Associação Cultural Cachuera! ([www.cachuera.org.br](http://www.cachuera.org.br)), entidade voltada para o registro, divulgação e reflexão sobre a música popular tradicional brasileira. @ – paulodias@cachuera.org.br

Recebido em 20.1.2010 e aceito em 27.1.2010.

