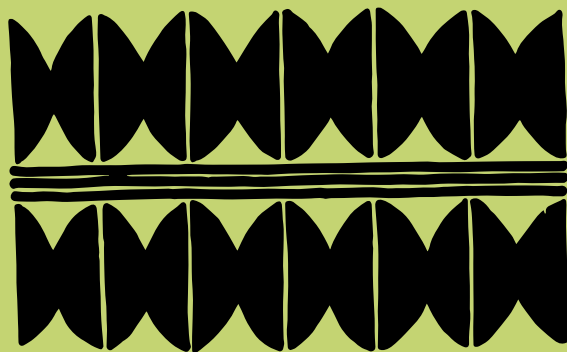


# CADERNOS TEXTOS E DEBATES

Nº 23/2021.2

Musicalidades Negras



NUER / UFSC

2021

## CADERNOS TEXTOS E DEBATES

### Números Anteriores

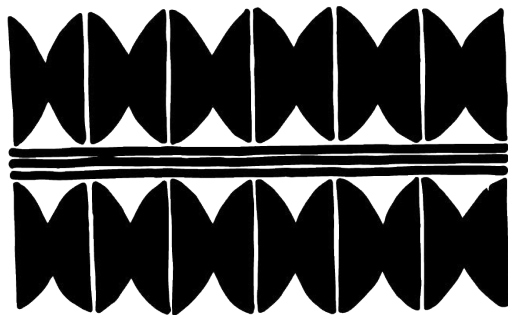
- 01 Descendentes de africanos em Santa Catarina: invisibilidade e segregação
- 02 Terras e territórios de negros no Brasil
- 03 Identidades étnicas no sul do Brasil
- 04 Laudos periciais antropológicos
- 05 Negritude e auto-estima
- 06 Quilombo: fontes bibliográficas
- 07 Os quilombos do Brasil: questões conceituais e normativas
- 08 O direito constitucional de propriedade das comunidades remanescentes de quilombo
- 09 Laudos antropológicos: carta de Ponta das Canas
- 10 Capoeira na universidade
- 11 Saúde pública e ações afirmativas
- 12 Etnicidade e gênero
- 13 Línguas atuais faladas em Angola: entrevista com Daniel Perez Sassuco
- 14 Diálogos com Moçambique
- 15 Ações Afirmativas, Cotas e Formação Universitária
- 16 Expressões Culturais Afro-Brasileiras: Literatura e Musicalidade
- 17 Direitos Humanos, Racismo e Lutas Identitárias Afro-Brasileiras
- 18 Guerreiro Ramos e a arte negra
- 19 Arte Afro-latina
- 20 Ensino à Distância como Armadilha Perfeita
- 21 Pandemia nos Territórios Negros
- 22 Tradições Orais Africanas em Trânsitos



# CADERNOS TEXTOS E DEBATES

Nº 23/2021.2

Musicalidades Negras



NUER - NÚCLEO DE ESTUDOS DE IDENTIDADES  
E RELAÇÕES INTERÉTNICAS

2021



## Catálogo na fonte por NUPPE

Cadernos Textos e Debates / Universidade Federal de Santa Catarina. Núcleo de Estudos de Identidade e Relações Interétnicas. Número 23 (2021.2) - Florianópolis: UFSC/NUER, 2021, 148 p.

ISSN 2526-981X

1. Antropologia 2. Periódico 3. Universidade Federal de Santa Catarina

Coordenação de Edição: Ilka Boaventura Leite

Organizadora do Número: Alexandra Alencar

Revisão: Aline Veingartner Fagundes

Ilustração: African Design

Projeto Gráfico: Cainã Margarida

Diagramação: Thabata J. B. Pinheiro

Apoio: Núcleo de Publicações do CFH/UFSC - NUPPE



# CADERNOS TEXTOS E DEBATES

N. 23, 2021.2

PERIODICIDADE SEMESTRAL

## Comissão Editorial

**Diana Brown** – Bard College, New York, EUA

**Douglas Ladik Antunes** – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis/SC, Brasil

**Frank Milton Marcon** – Universidade Federal de Sergipe, Aracaju/SE, Brasil

**José Bento Rosa da Silva** – Universidade Federal de Pernambuco, Recife/PE, Brasil

**Oswaldo Martins de Oliveira** – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória/ES, Brasil

**Pedro Martins** – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis/SC, Brasil

**Ricardo Cid Fernandes** – Universidade Federal do Paraná, Curitiba/PR, Brasil

**Rosa Elizabeth Acevedo Marin** – Universidade Federal do Pará, Belém/PA, Brasil

### Editora responsável:

Ilka Boaventura Leite

### Organizador deste número:

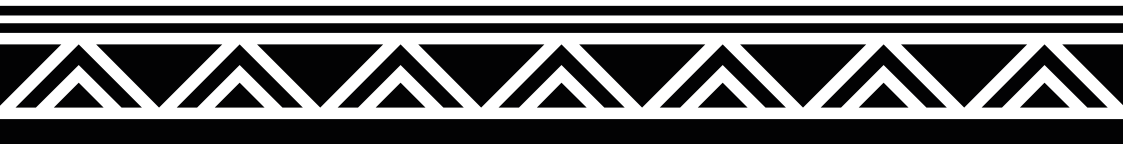
Alexandra Eliza Vieira Alencar

Endereço: Campus Universitário. Trindade. Florianópolis/SC, Brasil.

CEP 88040- 900

E-mail: [nuer.ufsc@gmail.com](mailto:nuer.ufsc@gmail.com)

<http://www.nuer.ufsc.br>



## Sumário

Apresentação .....	7
<i>Alexandra Eliza Vieira Alencar</i>	
Cacumbi do Capitão Amaro: notas sobre racialização e música .....	14
<i>Eloisa Gonzaga e Vânia Müller</i>	
De Seu Charuto a Andy do Cavaco: os acordes e acordos dos cavaquinistas negros na Grande Florianópolis.....	45
<i>Carlos Eduardo Romão e Marcelo da Silva</i>	
Africatarina e sua Pedagogia das Ruas: artes negras, Carnaval e resistência política .....	69
<i>Fátima Costa de Lima e Edison Roldan da Silveira</i>	
“Cantamos a força dos tambores... somos o maracatu”: Arrasta Ilha e seu todo performático disputando a cidade .....	94
<i>Charles Raimundo</i>	
Políticas dos Tambores: existências afro-diaspóricas através do samba de terreiro na Grande Florianópolis.....	119
<i>Marcelo da Silva</i>	



## Apresentação

*Eu ouço falar de tuas praias, só não  
ouço falar de tua beleza negra Catarina.*

Neste samba intitulado *Negra Catarina*, Marcelo da Silva – um dos autores desta coletânea – pontua uma beleza negra catarinense que pode ser expressa nas musicalidades e corporalidades. Estas são também armas nos enfrentamentos diários por reconhecimento e valorização, pois afetam por meio da beleza que ecoam. Além da beleza, este samba ainda revela os processos históricos de invisibilidade negra que permeiam a condição de ser negra/o do/no sul do Brasil.

A invisibilidade negra nesta região, nos termos de Ilka Boaventura Leite (1996), opera como um dos suportes do projeto de nação brasileira, tecido pela colonização, pelo escravismo colonial e racialismo. Segundo aponta Leite, “uma Europa incrustrada no Brasil” foi e ainda é, tanto no imaginário como através das políticas de imigração, o que confere certa superioridade e civilidade a este projeto de nação. A operação de enaltecer é concomitante à de subtrair o papel cultural, econômico e de cidadania de africanos e africanas, povos inteiros em migração forçada e diáspora. A literatura examinada por Leite é reveladora desse processo de invisibilização que ela define assim: na impossibilidade de banir esta presença real, sua própria existência é negada. Inspirada em Ralph Ellison, ela conclui que a invisibilidade é uma forma de ver não vendo, a partir da negação de uma presença/existência. Este descompasso entre negação e presença serão respondidos nos trabalhos realizados pelo NUER, sobre os territórios negros e os quilombos, sobre a cultura negra e o racismo e a branquitude ([www.nuer.ufsc.br](http://www.nuer.ufsc.br)).

Para Achille Mbembe (2018), o negro é constantemente produzido enquanto tal a partir da noção de raça, que consiste em uma forma espectral da divisão e da diferença humana, suscetível de ser mobilizada para fins de estigmatização, exclusão e segregação. O intuito é isolar, eliminar e até mesmo destruir fisicamente determinado grupo humano.

Esse fato tem sido atualmente corroborado pelo sistemático genocídio da população negra no Brasil e em várias outras partes do mundo. Assim, o ser negro ou evidenciar a negritude por meio de práticas culturais negras é entrar na disputa por essas narrativas que dão sentido às existências do/no sul do Brasil e, mais especificamente, revelam aquilo que o véu do racismo insiste em cobrir.

Práticas culturais negras podem ser analisadas por meio da noção de diáspora negra de Paul Gilroy (2001). O termo busca elucidar a necessidade do debate em torno da correlação entre narrativas e experiências dos africanos e seus descendentes em diversas partes do mundo, seja para os lugares onde foram levados no passado como escravizados ou na atualidade, em decorrência da descolonização; ou, ainda, pelos imperativos da migração em busca de trabalho, refúgio, repatriação ou viagem.

Embora mais comumente associadas ao deslocamento forçado, vitimização, alienação e perdas, essas experiências incorporam e introduzem novas imagens, registradas em muitas obras de arte e práticas artístico-culturais, sobretudo as que se encontram efetivamente inseridas nos diversos trânsitos que o mundo colonial produziu.

E nesses fluxos de insurgências, o som, o ritmo e o movimento produzidos pelas populações negras no tempo permanecem vivos, promovendo identificações e transformações. Mesmo em



meio a esse “devir negro”<sup>1</sup>, as musicalidades e corporalidades negras permitem um reposicionamento do sujeito negro e de seu legado cultural, proporcionando, ainda que por instantes, a sensação de inteireza que o racismo insiste em subtrair.

Nesse sentido, o Caderno Textos e Debates do NUER nº 23, sobre *Musicalidades Negras*, busca dialogar – a partir da perspectiva de diáspora negra de Paul Gilroy, em que as rotas se entrelaçam às raízes – com o sul do Brasil, *locus* referido em grande parte dos artigos, é percebido como um território geopolítico marcado por uma invisibilidade histórica da população e cultura negra. Para tanto, a coletânea traz textos que refletem teoricamente sobre as experiências musicais negras nesta região, evocando os sentidos, tensões e perspectivas que permeiam esses fazeres culturais. Lembrando que, quando se toca, se evoca; quando se canta, se saúda toda a ancestralidade negra que nos antecede. Também a partir deste número os artigos vêm precedidos de resumos, pois acreditamos que isto facilita aos leitores e leitoras localizar mais rapidamente os conteúdos dos trabalhos publicados nos Cadernos.

Assim, abrindo a roda e reverenciando a ancestralidade negra que nos ensina a SER/ESTAR/AGIR no mundo, iniciamos esta publicação/evocação com o artigo das pesquisadoras e ativistas<sup>2</sup> Eloisa Gonzaga e Vânia Müller intitulado *Cacumbi do Capitão Amaro: notas sobre racialização e música*. A pesquisa é resultado de um Trabalho de Conclusão de Curso que buscou compreender

---

1 Noção que remete ao movimento de sujeitos negros de se tornarem outros frente à sua condição de sujeitos solúveis e fugidios, a fim de atender à injunção que lhes é constantemente feita por uma hegemonia branca (MBEMBE, 2018).

2 “Artivismo consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística” (RAPOSO, 2015, p. 3).

os motivos da não continuidade da prática do Cacumbi do Capitão Amaro, grupo que existiu por aproximadamente trinta anos em Florianópolis, encerrando suas atividades na década de 1990. Utilizando uma abordagem etnográfica, a partir da fala dos remanescentes desse grupo e dos registros dos diários de campo, as autoras procuraram estabelecer associações entre os sentidos que os integrantes do Cacumbi davam para a sua prática, quando o grupo era ativo, e os marcadores sociais de raça, gênero e classe interseccionados. Com base nos estudos das relações étnico-raciais no campo da Educação, o texto apresenta questionamentos necessários para repensar a Música e a Educação Musical enquanto campos de conhecimento e formação, visando a superar as desigualdades provocadas pelo racismo. Por fim, as autoras chamam a atenção para as responsabilidades da universidade com seus currículos, pois estes podem ser definitivos na reelaboração de identidades afro-brasileiras positivadas.

Na gira da rima em seguida temos o artigo *De Seu Charuto a Andy do Cavaco: os acordes e acordos dos cavaquinistas negros na Grande Florianópolis* dos pesquisadores e também artistas Carlos Eduardo Romão e Marcelo da Silva. O texto nos oferece uma reflexão histórica e musical a partir das trajetórias de músicos negros – para esse estudo, os cavaquinistas – na região da Grande Florianópolis. Por meio das vivências de Seu Charuto e Andy do Cavaco inseridos nesta sociedade, o artigo se debruça e reflete sobre as relações sociomusicais, racializadas ou não, que os músicos negros enfrentam no seu dia a dia. Analisando essas questões, os autores nos permitem compreender em alguma medida onde e como o racismo “à brasileira” atua nas relações no trabalho do campo musical, no seu apelido, no seu cachê e, por fim, na sua cidadania. O estudo se fundamenta numa espécie de pesquisa exploratória e mista, ora se baseando, quando possível,

em documentação, ora conversando e escutando familiares e outros personagens que foram testemunhas dessa trama musical.

Realizadas individualmente ou coletivamente, essas musicalidades negras do/no sul ecoam e, à medida que se tornam visíveis e fortalecidas, passam a disputar os espaços da cidade, colocando o bloco na rua de forma gratuita para o povo. “Tem que ter amor / Atitude / Erguer nossa bandeira / Negritude / Iluminar a consciência / Igualdade social / Nosso bloco acende a chama nesse Carnaval”<sup>3</sup> – é com esta força/amor que os pesquisadores e artistas Fátima Costa de Lima e Edison Roldan da Silveira nos ofertam o texto *Africatarina e sua Pedagogia das Ruas: artes negras, Carnaval e resistência política*. O artigo conta uma história que começa em 2001, quando o recém-criado grupo Africatarina nasceu com o objetivo de oferecer oficinas de percussão, teatro, dança afro e capoeira para crianças e adolescentes de comunidades periféricas da Grande Florianópolis. Contudo, após dez anos de existência, violências e opressões de cunho racista acarretaram a extinção dessas oficinas. Por outro lado, a resistência política do grupo e sua insistência na Pedagogia das Ruas fez ressurgir, no centro de Florianópolis, as oficinas de percussão do Mestre Edinho Roldan, que, a partir de 2017, oferece aulas permanentes, gratuitas e abertas para pessoas de todas as idades interessadas em tocar tambor. Em 2019, o grupo retomou o bloco Africatarina e concretizou um antigo sonho, ao lado de outros blocos afro da cidade: o Cortejo e Desfile dos Blocos Afro no Carnaval de Florianópolis.

Juntamente à trajetória do Africatarina, temos também sustentando a pisada das musicalidades do/no sul o trabalho do Maracatu Arrasta Ilha que, neste caderno, é abordado no artigo do pesquisador e artista Charles Raimundo intitulado “*Cantamos a*

---

3 Trecho da música tema do carnaval de 2019 do bloco Africatarina: “*Quem grita, quem morre*”: *Africatarina contra o genocídio do povo preto e indígena*, de Jackson Fraga.

*força dos tambores... somos o maracatu”: Arrasta Ilha e seu todo performático disputando a cidade.* O autor nos mostra que ecoa pela cidade de Florianópolis o som estrondoso da orquestra percussiva de baque virado, e com ela corpos dançam e cantam histórias ancestrais. O artigo aborda o grupo Arrasta Ilha – pioneiro na prática do maracatu nação no sul do Brasil – que há vinte anos vem disputando o espaço público da cidade, seja nas ruas, praças ou praias, bem como no *campus* da Universidade Federal de Santa Catarina, seu lugar de encontro, ensaios e deliberações. Mas não só o espaço físico é território de atuação do grupo. Com a crise sanitária atrelada à pandemia de Covid-19, o coletivo precisou se (re)inventar no mundo virtual. Dessa forma, o texto visa a tecer reflexões sobre a prática ancestral afrodiáspórica do maracatu e seu todo performático através da trajetória do Arrasta Ilha e as ações que desenvolve. Seu olhar se foca na qualidade de conjunto existencial associativista, enquanto coletivo próprio e aliado a outros movimentos sociais. Seu ativismo se pauta em valores afrocentrados que disputam o acesso à cidade com seu cortejo real, bem como ocupam o universo virtual, usando como base os ensinamentos de negras e negros que enfrentaram e enfrentam há séculos a opressão de um Estado estruturalmente racista.

E para cantar/grafar a saideira, o pesquisador e artista Marcelo da Silva tece suas *Políticas dos Tambores: existências afro-diaspóricas através do samba de terreiro na Grande Florianópolis*. Neste artigo, o autor compõe de forma sonoro-musicorporal e faz emergir narrativas sonoro-poéticas dos sujeitos em performances por meio de suas práticas que intervêm em múltiplos espaços, como as ruas, os palcos, os espaços privados, etc. O veículo (lugar) capaz de ritmar essas intervenções são os sambas de Florianópolis e do Rio de Janeiro, do Morro da Caixa e da Mangueira. Como pano de fundo, o autor dialoga com a ideia de que essa extensa gramática do corpo, enquanto pensamento, apresenta transversalmente,

entre os caminhos da encruzilhada, um repertório que nos ajuda a repensar a chave em que figura parte do debate racial brasileiro. Por fim, produz índices à reelaboração de ontologias que nos informam modos de improvisar, driblar e de agir sobre o mundo.

Assim, além de cantar/encantar, esta publicação busca reconhecer essas existências musicais de luta que, na ação de se colocar no mundo, contribuem para reintegração de sujeitos sociais fraturados pelo racismo. Elas permitem a reconexão desses valores afrocivilizatórios e, de forma mais ampla, promovem o reconhecimento e a valorização de uma história da música brasileira mais diversa também feita aqui nas bandas do sul.

## Referências

ALENCAR, Alexandra. **Cidadão Invisível**. Trabalho de Conclusão do Curso (Bacharelado em Jornalismo) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo; Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes, 2001.

LEITE, Ilka Boaventura. Descendentes de Africanos em Santa Catarina: invisibilidade histórica e segregação. *In*: LEITE, Ilka B. (Org.). **Negros no Sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996, p. 33-53.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. *In*: RAPOSO, Paulo; DAWLSEY, John. **Cadernos de Arte e de Antropologia**, Salvador, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.

## Cacumbi do Capitão Amaro: notas sobre racialização e música<sup>4</sup>

*Eloisa Gonzaga*  
elo07gonzaga@gmail.com<sup>5</sup>

*Vânia Müller*  
vania.muller@udesc.br<sup>6</sup>

**Resumo:** A presente pesquisa é resultado de um Trabalho de Conclusão de Curso que buscou compreender os motivos da não continuidade da prática do Cacumbi do Capitão Amaro, grupo que existiu por aproximadamente trinta anos, em Florianópolis, encerrando suas atividades na década de 1990. Utilizando uma abordagem etnográfica, a partir da fala dos remanescentes desse grupo, e também dos diários de campo, procurou-se estabelecer associações entre os sentidos que os integrantes do Cacumbi atribuíam àquela prática. Problematicando o racismo ali evidenciado, o texto apresenta questionamentos que julgamos necessários para repensar a música e a educação musical enquanto campos de conhecimento e de formação, visando a superar as desigualdades. Por fim, apontamos as implicações da racialização

---

4 Este texto é resultado do Trabalho de Conclusão de Curso em Música/Licenciatura, realizado no ano de 2017, na Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc).

5 Eloisa Costa Gonzaga é sobrinha-neta do Capitão Amaro, mestre em Música (Udesc), com formação em Música/Licenciatura (Udesc), Pedagogia (UFSC) e atua como professora de Música do ensino fundamental.

6 Vânia Müller é docente do Departamento de Música da Udesc. Coordena o Grupo de Pesquisa musicAR: [artisticidade.cultura.educacao.musical](http://artisticidade.cultura.educacao.musical), para onde convergem suas atuações e estudos em Ensino, Extensão e Pesquisa.

para a área da educação musical, pois podem ser definitivas na reelaboração de identidades afro-brasileiras positivadas.

**Palavras-chave:** Racialização; Cacumbi; identidade afro-brasileira; educação musical.

## Cacumbi

Este texto trata do Cacumbi do Capitão Amaro. O capitão, seu coordenador, se chamava Francisco Amaro Campos. A partir de um texto descritivo/etnográfico, realização de entrevistas e registros em diários de campo<sup>7</sup> com os seus descendentes, procuramos compreender como se dava o processo de aprendizagem da prática, enquanto o grupo estava ativo.

O Cacumbi, assim como outras manifestações populares no território brasileiro, é de origem africana e tem nomes distintos conforme o lugar. Luciana Prass (2013), por exemplo, encontrou no Rio Grande do Sul nomenclaturas tomadas para o título de sua pesquisa: Maçambiques, Quicumbis e Ensaio de promessas. O Cacumbi, como outras denominações, é mais uma prática que integra as Congadas espalhadas pelo território brasileiro. Nei Lopes traz na *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana* (2004) definições dessas manifestações, referindo-se a elas como folguedos e rituais da tradição afro-brasileira. O Cacumbi, em especial, é definido como

---

7 O Trabalho de Conclusão de Curso foi escrito na primeira pessoa do singular por Eloisa Costa Gonzaga, razão de constar “E” nos diálogos e entrevistas que aqui trazemos. Eloisa também é membro da família do Cacumbi do Capitão Amaro. Por razões político-culturais descoloniais, optamos por manter neste texto a linguagem usual na Aldeia, entre familiares e Eloisa, registrada em diários de campo enquanto pesquisava. Assim, há menções a informantes da pesquisa como “tia Lourdes”, “tio Chico” e outras afetividades.

Mesmo que cucumbi\* [...]; Cucumbi: Antigo folguedo popular afro-brasileiro. Mello Moraes Filho, no livro Festas e tradições populares do Brasil, dedica um capítulo aos cucumbis realizados no Rio de Janeiro imperial. Afirma ele que era a denominação dada na Bahia às ‘hordas de negros de várias tribos’ que se organizavam em ‘ranchos’ de canto de dança, notadamente por ocasião do entrudo e do Natal, e que nas demais províncias recebiam o nome de ‘Congos’ [...] (LOPES, 2004, p. 151).

No caderno do Folclore Catarinense do ano de 1954 aparece o nome “Quicumbi” com músicas e representações muito próximas ao Cacumbi do Capitão Amaro. Por essa constatação, procuraremos futuramente aprofundar a pesquisa sobre o aspecto de sua denominação. De acordo com Luciana Prass, todas essas práticas constituindo Congadas e a difusão com catolicismo popular agregam a elas diferentes “sotaques”, conforme o trabalho citado no parágrafo anterior:

Espalhadas pelo Brasil, como espalhados foram inúmeros grupos étnicos provenientes do continente africano que aqui chegaram escravizados, as Congadas foram delineando sotaques de acordo com as especificidades locais, decorrência de diferentes formas de contato de sua cultura ‘original’, ‘africana’, com as apropriações regionais da cultura europeia, portuguesa com maior ênfase, bem como as condições sócio políticas que forneceram o tom da interação e das trocas e transformações simbólicas que foram sendo operadas por cada grupo, em cada parte do Brasil, ao longo do tempo (PRASS, 2013, p. 46).

O Cacumbi faz parte de um leque de experiências relacionadas ao “Catolicismo popular Brasileiro” (PRASS, 2013); no entanto, as manifestações populares tradicionais características da diáspora africana estão para além da devoção apenas aos santos católicos. Conforme a autora, as manifestações expressam uma forma de



organização e estruturação simbólica da própria visão de mundo e resistência para manter vivas suas tradições, sendo assim, a performance do Cacumbi representa uma visão de mundo afrodiaspórica da população afrodescendente.

Num relacionamento dialético, o som e o ritmo são elementos fundamentais nas culturas africanas. Sua prática não é dissociada do indivíduo e do saber coletivo, e a vinculação com as formas expressivas religiosas não é diferente. A tradição oral não é só uma forma de expressão, produção e transmissão de conhecimento: tradição oral é um universo articulado, um cosmo (SODRÉ, 1998). Isto é evidente no universo cultural afro-brasileiro: a integração da música com a dança e a representação sempre esteve presente nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, onde o negro está. Foi uma resistência ao sistema escravista e hoje representa a afirmação dessa cultura no tempo presente.

Um exemplo disso é que os povos africanos, quando aqui chegaram na condição de negros escravizados, faziam as primeiras cantorias, as primeiras formas de teatro na intenção de se reconhecerem entre si e se comunicarem sem serem perceptíveis, pois trabalhavam com metáforas (ANTONACCI, 2015). As músicas cantadas pelo Cacumbi do Capitão Amaro são rastros dos saberes coletivos na performance, conforme é descrito pelas pesquisadoras Jucelia Maria Alves, Rose Mery de Lima e Cleide Albuquerque, no livro *Cacumbi: um aspecto da cultura negra em Santa Catarina*:

O jogo de palavras, o gosto pela trova e pela cantoria aparecem com este tema do mar e com outros: os grupos analfabetos, a maioria dos grupos de negros no Brasil, encontram através da cantoria coletiva, ritmada e repetitiva condições de manter princípios éticos, estéticos, contar estórias e até passar segredos. Os negros escravizados e oprimidos conseguiram, através de

rituais permitidos pelos senhores, muitas vezes organizar fugas e passar informações sob o disfarce de mero jogo de palavras (ALVES; LIMA; ALBUQUERQUE, 1990, p. 55).

As autoras ainda afirmam que “a música ‘Sinhô Capitão’<sup>8</sup> é reconhecida até hoje, como o drama principal na ritualização do Cacumbi do Capitão Amaro. Do que pudemos observar. Ele representa o motim dos marinheiros que exigem o pagamento de sua razão” (ALVES; LIMA; ALBUQUERQUE, 1990, p. 54), cujo trecho do texto transcrevemos a seguir:

### **CORO**

Ô Sinhô, ô sinhô, sinhô capitão  
Quedê o dinheiro da nossa razão

### **O CAPITÃO**

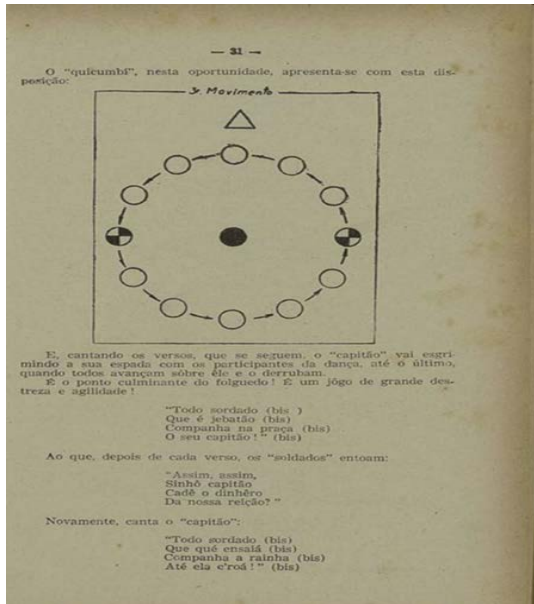
Já que tu não soubeste  
Pra que não me dão  
A metade de queijo  
Fatia de pão  
Vai timbora ‘sordadi’  
Não me venha atentar  
O que pode essa espada [...]

---

8 A música “Sinhô Capitão” também tem registro de áudio, feito a partir de uma apresentação ao vivo do Cacumbi. Está presente no CD “Música Popular do sul”, uma coletânea com músicas de cada região do Brasil, organizado pelo publicitário Marcus Pereira no ano de 1975.

É certo dizer que os versos cantados pelo Cacumbi do Capitão Amaro mudam de acordo com os eventos locais. A letra referenciada acima está presente no livro de Alves, Lima e Albuquerque (1990) já citado. Essa letra está presente também nos arquivos do Boletim do Folclore Catarinense. Analisando as letras é possível perceber variações. Reproduzimos na Figura 1 a seguir o boletim do Folclore Catarinense, que traz o registro do modo como se fazia o Cacumbi na cidade de Biguaçu no ano de 1954<sup>9</sup>. Acreditamos que o Capitão Amaro tenha aprendido com o grupo presente nesse boletim, pois é a sua cidade natal.

Figura 1 – Cacumbi no Boletim do Folclore Catarinense



Fonte: Boletim do Folclore Catarinense, 1954, p. 31.

9 A letra que consta nos cadernos aparentemente é a mesma letra da música "Sinhô Capitão" cantada pelo Cacumbi do tio Amaro, senão é algo muito próximo ou comum entre os dois grupos.

Em conversa com a Lourdes, filha do Capitão Amaro, verificamos que a mesma música continha variações e os registros são de épocas diferentes. Tia Lourdes afirmou que o tio Amaro cantava o que ele tinha aprendido, mas também criava os versos no momento da prática (Registro no Diário de Campo em 15/11/2017).

Isto faz pensar que, se a musicalidade presente no saber coletivo acontece também no momento da performance, é preciso estar praticando, musicando para isso acontecer, senão não há sentido. Acredito que, se tivesse havido uma continuidade da prática do Cacumbi do Capitão Amaro, provavelmente estaríamos analisando novas letras, novos versos.

Ainda sobre as músicas, nós sabemos, pela fala dos integrantes do grupo, que o Cacumbi utiliza um repertório cantado somente na igreja, e outro repertório para apresentações fora da igreja. Na missa do dia 21 de outubro de 2017 pudemos cantar com o grupo esse repertório, não conhecíamos essas músicas, pois fazia muito tempo que o grupo não entrava em uma igreja (Registro no Diário de Campo em 21/10/2017). Ter um repertório específico para cantar na igreja é uma forma de se reinventar para garantir a sua prática, a sua memória, pelo menos até certo tempo, no caso do Cacumbi do Capitão Amaro.

Em seu livro *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (2003), Stuart Hall discorre sobre a produção da cultura popular negra:

Embora os negros e as tradições e comunidades negras apareçam e sejam representados na cultura popular sob a forma de deformados, incorporados e inautênticos, continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que ficam por trás deles. Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade, e na sua atenção rica, profunda e variada à fala; em suas inflexões para o vernacular e o local; em sua rica produção de contranarrativas; e, sobretudo, em

seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura negra popular tem permitido trazer à tona, dentro dos modos mistos e contraditórios, até da cultura popular mais comercial, os elementos de um discurso que é diferente, outras formas de vida, outras tradições de representação (HALL, 2003, p. 153).

Citamos novamente a fala do Capitão Amaro, sugerindo que se compreenda o Cacumbi enquanto ressonância da musicalidade ainda presente na “Aldeia”<sup>10</sup>: “Eu aprendi porque via, eu via ele cantá. Não é fácil, não é fácil. O cacumbi é um pouquinho custoso, porque o cacumbi é cheio de mistério” (SILVA, 2015, p. 132). Mistérios que ainda pretendemos desvendar, por meio deste estudo que marca o início de uma jornada na descrição, caracterização e valorização de uma expressão afro-brasileira, diaspórica, em solo catarinense.

### “eu via ele cantá”: aprender e ensinar o Cacumbi

Quando decidimos fazer a pesquisa, além de problematizar o motivo pelo qual o grupo não deu continuidade à sua prática, outro ponto importante e que merece atenção é como acontecia a relação de ensino e aprendizagem do grupo e como se organizavam.

No dia em que participamos da missa em memória do Capitão Amaro, pudemos observar rapidamente alguns momentos em que essa relação de aprendizagem se evidenciava. De acordo com o diário de campo, um pouco antes desse horário da missa, fui até a casa da tia Lourdes para ver se precisavam de algum auxílio em relação aos instrumentos. Chegando lá estavam presentes os meus primos, crianças e adultos, conferindo os instrumentos,

---

<sup>10</sup> Local onde o Capitão Amaro viveu e onde vivem até hoje seus descendentes e distintas gerações de parentesco. Situado no Morro da Caixa do Estreito, parte continental de Florianópolis/SC.

organizando quem ia tocar os pandeiros, as caixas e o reco-recos. Ao mesmo tempo que iam conferindo, os meus primos mais velhos ensinavam o toque do pandeiro para os mais novos. As crianças pegaram as levadas rapidamente, assim como no canto, o tio João ensinava os versos e as respostas (Registro no Diário de Campo em 21/10/2017).

Essas cenas nos fazem pensar que a relação de aprendizagem do Cacumbi se dá a partir do momento em que é praticado. Acreditamos que este era o modo de ensinar e aprender o Cacumbi.

Na dissertação de Jaime José dos Santos Silva, o autor apresenta um capítulo intitulado “O dia a dia de um capitão do cacumbi: as memórias de Francisco Amaro Campos”, em que cita uma entrevista feita pela Telma Piacentini com o Capitão Amaro relatando como aprendeu o Cacumbi:

Então ele, ele veio, que eu não conheci, não conheci meu avô, não conheci. Então eu saí brincando com ele eu peguei a brinca com ele [seu pai]. Eu tinha mais ou menos o quê? Uns oito anos, é uns oito anos mais ou menos aí, [...] Então eu mocei, eu tocava o reco-reco, um num lado outro no outro, um lugar descosta um pro outro. Então depois eu passei prá tocá ‘bandero’, depois de ‘bandero’ eu passei toca ‘tambore’, porque o ‘tambore’ existe dois tipos de ‘tambore’. O da frente de donde tá a bandeira, aquele é o tambor-mor, e outro de trás, [...] e tem no cordão perto do primeiro tambore tem os dois guia – um guia outro guia, aqui; logo adiante atrás contra-guia e depois deles, trata-se sordado do cacumbi. Então esse... esse tambor, tambor-mor que se trata, esse é o primeiro, primeiro tambor, porque quando eu canto já aquele tambor ele já me responde aqui, é o Chico, o meu filho, ele arresponde o que, que eu canto porque [...] os outros de trás não tenho muita confiança, então ele pega prá ir prá vê, prá entoar o canto né? Então eu nunca tinha assumido pro cacumbi, pra capitão, então depois meu pai ficou doente, coitado e..., da mais um dia disse: ‘oi rapaz, vamo ensaia um cacumbi, né? Tu sabe alguma coisa?’ A gente vai fazê um

ensaio pulamo prá lá, pulamo prá cá, vai fazê um ensaio. E aí ele veio doente, ainda veio com a bengala assim na mão e veio, chego aqui e ó: ‘Isso aí meu filho, tá bom’. Então eu assumi, eu assumi. [...] Eu aprendi porque via, eu via ele cantá. Não é fácil, não é fácil. O cacumbi é um pouquinho custoso, porque o cacumbi é cheio de mistério (SILVA, 2015, p. 131).

Na fala do Chico, filho do Capitão Amaro, essa questão da aprendizagem também apareceu:

**E:** Achei interessante, eles foram junto na missa! O Enzo pegou o pandeiro uma vez... Ensinararam uma vez e ele já aprendeu! O Ryan também!

**Tio Chico:** Nós era assim ó! Já ia crescendo, ia pro reco-reco e já ia pro cordão né! E assim... Eu comecei lá no reco-reco, e já fui parar como tamboreiro! (Entrevista com tio Chico em 29/10/2017)

Outro ponto importante na relação de ensino e aprendizagem do Cacumbi é que sempre era uma mulher a pessoa designada para carregar a bandeira enquanto se fazia a prática. Durante a pesquisa percebemos que o sentido atribuído a esse papel não é apenas segurar a bandeira: ela representa a “fé da bandeira”. Sobre a “fé da bandeira”, Lourdes também traz na sua fala como se deu esse processo de aprender o seu papel no Cacumbi:

**E:** A senhora começou no Cacumbi com 16 anos?

**Tia Lourdes:** É! Foi a tia Iva né! A irmã do Pai! Começou nova, também não me lembro! Depois ela ficou doente, não conseguia carregar mais, aí ela passou para a Valdeci! Aí ela carregou um bom tempo também, a Valdeci, aí depois foi pra Brusque, casouse, sei lá se casou também, ela é meio doida. Aí ficou meio assim... Aí de repente o pai olhou pra mim e perguntou: minha filha queres carregar a bandeira? Aí eu disse: não sei pai, sou tão nova. Tinha

só 16 anos. Aí ele assim: porque quando estiver um compromisso tem que ir junto. Eu disse: eu sei, eu sei que eu amo, eu adoro.

**E:** Então foi a tia Iva que te ensinou a carregar a bandeira?

**Tia Lourdes:** Que eu conhecia! Porque no tempo dos meus avós, não conheci os meus avós! Quem sabe até era a minha vó! Então não me lembro! Eu só peguei do meu pai, dos parentes, tio Nito né! O teu avô! Meu pai começou novinho, pelo reco, do reco foi pro tambor, foi tudo, até o Capitão! Acho que o pai dele passou a inscrição toda pra ele, aí ele aprendeu!

**E:** E foi sempre assim, olhando também né! Vendo-os fazer!

**Tia Lourdes:** Olhando! Sim! Ele aprendeu a escrever o nome no barraquinho ali né! na ... aqui né!! Não sabia ler, mas sabia a inteligência que ele tinha! E foi assim! Agora passa pro Campos, porque o Campos tem aquele dom, aquele dote assim pra Capitão né! Já o Chico, se for carregar a bandeira ele também sabe, mas acho que ele não tem aquela... assim... (Entrevista com tia Lourdes em 28/10/2017).

Figura 2 – Festa do Folclore na Universidade Federal de Santa Catarina, 1989.



Fonte: Acervo “Caruso” de Folclore Catarinense, 1989.



Essa aprendizagem não é só em relação aos instrumentos e às músicas que são cantadas: se refere também à formação, como deve ser a posição das pessoas e o que fazer na prática. Isto ficou evidente também no momento da missa. João, o atual Capitão, nos orientava no momento em que estava acontecendo a apresentação (Registro no Diário de Campo em 21/10/2017).

Durante a entrevista com o Chico, ele descreveu como era a posição do grupo nas apresentações:

**E:** E como era a formação do Cacumbi? Era... Tinha o Capitão?

**Tio Chico:** Os componentes?

**E:** É! Os componentes!

**Tio Chico:** É! A... na frente era a fé da bandeira! O Capitão! O Capitão né! o Pai! Vinha um tambor no meio! E outro tambor atrás! O tamboreiro! Um tambor simples e um tambor mor! Um responde (tambor simples) e o outro faz a percussão né (tambor mor)! E aqui vem... Parece que era seis componentes no cordão! Um Guia aqui! Outro Guia aqui! Mais cinco componentes com o reco-reco né! Era um guia, mais quatro... eram seis por cordão! Seis por cordão! Então dá doze! Com dois tamboreiros quatorze! O Capitão e a fé da bandeira dezesseis!

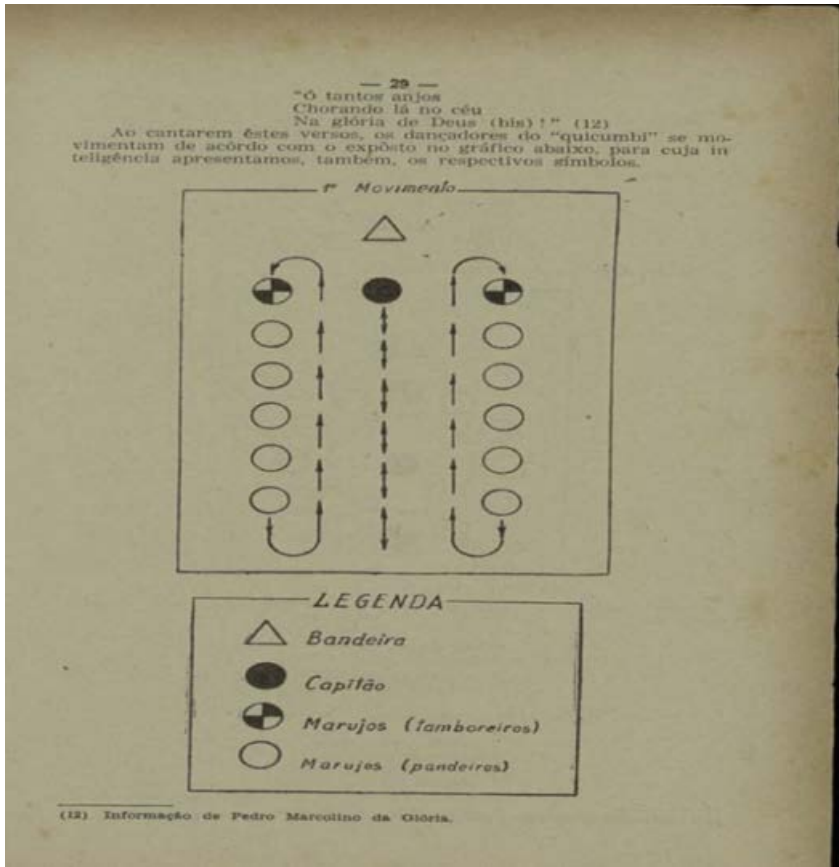
**E:** Ah! Sim dezesseis!

**Tio Chico:** O guia que puxa tudo né! O guia que faz a manobra toda! Ai faz a meia lua! E a manobra do... do papagaio! O guia que tem que manobrar tudo né! o guia que sai na frente! Faz meia lua! O guia que sai primeiro! Todo mundo tem que acompanhar o guia da frente aqui! Seguia! O guia faz meia lua aqui! O Cordão tem que vir aqui! Dá a volta toda aqui pra ir pro lugar! O outro faz a mesma coisa! Tudo assim! (Entrevista com tio Chico em 29/10/2017).

A descrição relatada condiz muito com o registro nos cadernos do Folclore Catarinense datado do ano de 1954, na localidade de

Cachoeira, próximo ao município de Biguaçu<sup>11</sup>. Como mostra a figura a seguir:

Figura 3 – Boletim do Folclore Catarinense, 1954



Fonte: Boletim do Folclore Catarinense, 1954, p. 29.

11 Como já havíamos falado, muitas são as semelhanças entre o grupo relatado nos Cadernos do Folclore Catarinense com o Cacumbi do Capitão Amaro. Sobre o lugar onde o tio Amaro e meu avô Nito nasceram, pretendo aprofundar posteriormente procurando entender as possíveis relações entre esses grupos.

Sobre os instrumentos, Chico traz informações importantes. Os arquivos sobre o Cacumbi a que tivemos acesso, principalmente os registros mais recentes, nos mostram que os integrantes do grupo utilizavam instrumentos industrializados, mas nem sempre foi assim. Na sua fala nos conta que os instrumentos eram construídos artesanalmente:

**Tio Chico:** A gente usava muito pandeiro de couro mesmo! A gente fazia! Fazia até o arco de madeira ele fazia!

**E:** Era vocês que faziam?

**Tio Chico:** Era! O Pai fazia! Tambor tudo ele fazia! Os tambor!

**E:** E os tambor era de madeira também?

**Tio Chico:** Madeira com correia né! Correia de cordão! Fazia uma correiazinha de couro pra apertar! Aí passava o laço assim... Tinha aquela correiazinha pra dar aquela... E o tambor certo Cacumbi é aquele mesmo! Não é...

**E:** Não é esse...

**Tio Chico:** Tambor é aquele!

**E:** Não é a caixa?

**Tio Chico:** Não! É Tambor mesmo como nós usava antigamente! E com resposta né! Nós botava uma respostazinha que era pro... A resposta é aquela cordazinha de baixo! Cordazinha de violão... Que é pra dar resposta na batida! Botava aquela cordinha e botava um... Canudozinho de perna de galinha! Botava dentro da corda ali pra dar uma resposta bem... bem... Repinicada! Ôh! Ficava que era um... Estrago! A gente batia com a corda em baixo! Ôh! Ficava... muito bonito!

**E:** E o reco-reco também era de....

**Tio Chico:** Tudo de bambu!

**E:** De bambu?

**Tio Chico:** A gente fazia também! É! Cortava o bambu e fazia!

Pegava um serrotezinho.... Não era muito difícil de fazer não! A gente dava uma distância dos dedos! Ia cortando com o serrote! Depois ai uma época ai! Não sei! Parece que fizeram um de ferro! Mas de ferro não dá a resposta igual ao de...

**E:** É! Não é igual né! o de bambu!

**E:** É igual o tambor né!?o tambor também não...

**Tio Chico:** O tambor tem que ser de madeira! Os antigos aí! Só sei que eles davam um jeito! Iam pra esses mato ai cortavam! Hoje não tem nem mais mato pra gente... fazia muito com madeira de camboatá! Que ela arcava bem! Aí ele mesmo cortava! Ia no mato! Às vezes andava fazendo sozinho! Nós ia tudo! Couro de cabrito! Nós fazia as peles de couro de cabrito! Deixava de molho! Tirava o cabelo do couro do cabrito! Tirava o cabelo todo! Deixava de molho na água com cal! Raspava ele todo! E dali nós mesmo que fazia a pele! Tudo... hoje em dia não tem... não tem nem mais isso né! Mais pele, mais nada pra fazer!

**E:** É! Tem gente que faz ainda! Mas é bem raro!

**Tio Chico:** *É! Se encontra ai! Se encontra! Hoje em dia eu acho que é mais pele de carneiro né! Que a maioria desses instrumentos ai é pele de nylon né! Como é que vão matar os bichos pra fazer! Essa montoeira de instrumentos de hoje em dia! Naquele tempo era mais minoria né! Se for fazer hoje... Matar os bichos pra fazer! Essa montoeira de escola de samba que tem ai! Essa coisarada ai!*

**E:** Então!

**Tio Chico:** Credo! Tá louco! (Entrevista com tio Chico em 29/10/2017).

É importante pensar que o grupo vai se adaptando ao contexto em que está inserido. Percebe a mudança em relação à sonoridade, ao timbre dos instrumentos, além das relações que mudam ao longo do tempo, e o que isto influenciou na permanência do grupo no período em que praticava o Cacumbi.

Outro ponto importante na fala dos integrantes do grupo é a identidade de classe. No trecho da entrevista com o Chico, ele revela o quanto é importante a apresentação do Cacumbi:

**E:** Eu fiquei bem emocionada no sábado! Mesmo com aquele pouquinho ali!

**Tio Chico:** É uma coisa que... fazia um bocado de tempo que a gente não vestia essa roupa azul! (Tio Chico sorriu bastante nesse momento)

**E:** Sim!

**Tio Chico:** Naquele tempo era todo mundo direitinho! Aquelas camisas bem! A calça bem passadinha! Camisa azul! Chapéu com fita! A gente caprichava mesmo! Tudo bem ajeitadinho! Tênis branco! Calçadinho branco! Tudo bem ajeitadinho! O pessoal ai gostava! A gente chegava tudo na linha direitinho! Tudo ajeitadinho! Os pandeiros tudo! (Entrevista com tio Chico, 29/10/2017).

A descrição sobre a roupa mostra que estar bem vestido é de grande importância nesse caso, no sentido de não se lembrar da pobreza, eliminar essa diferença. Havia uma preocupação de como o grupo era visto pelas pessoas que os assistiam, os integrantes tinham orgulho em estar bem vestidos.

## “Ihh!! Tambor dentro da Igreja??!”: o Cacumbi e a racialização

Precisamos considerar que o conceito de raça<sup>12</sup> ainda é muito presente no imaginário da população brasileira, produzindo um discurso racista que por muito tempo foi sustentado pela ciência moderna. Vários estudos mostram como esse conceito vem sendo utilizado no decorrer da história para classificar diferentes povos (GUIMARÃES, 1999; MUNANGA, 2004; SCHUCMAN, 2012).

No trabalho *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana*, tese de doutorado apresentada no instituto de psicologia na Universidade de São Paulo, Lia Vainer Schucman traz um capítulo detalhado do referido conceito, para entender a ideia de raça acerca da branquitude<sup>13</sup>:

A ideia de raça e racialização do mundo é [...] uma das explicações encontradas pela humanidade para classificar e hierarquizar os grupos humanos. No século XVIII, a cor da pele foi considerada um dos critérios dentro desse processo de classificação pela racialização e, dessa forma, a espécie humana ficou dividida em três raças que permanecem até hoje no imaginário coletivo: branca, amarela e negra. No século XIX, acrescentaram ao critério de cor outros critérios morfológicos, como forma do nariz, lábios, queixos, ângulo facial etc. (MUNANGA, 2004, *apud* SCHUCMAN, 2012, p. 32).

---

12 Conceito de raça socialmente construído, ou seja, uma categoria social e não biológica (MUNANGA, 2004).

13 A branquitude é entendida aqui como uma construção sócio-histórica produzida pela ideia falaciosa de superioridade racial branca e que resulta, nas sociedades estruturadas pelo racismo, em uma posição em que os sujeitos identificados como brancos adquirem privilégios simbólicos e materiais em relação aos não brancos (SCHUCMAN, 2012, p. 7).

Estamos atribuindo alta importância em poder enunciar, a partir deste breve estudo, que a ideia de branquitude sempre está relacionada em oposição, ou seja, o “negro” existe porque o “branco” existe também, mas é uma relação de hierarquia da qual a sociedade branca europeia se beneficiou. Para Munanga,

A negritude nasce de um sentimento de frustrações dos intelectuais negros por não terem encontrado no humanismo ocidental todas as dimensões de sua personalidade. Neste sentido, ela é uma reação, uma defesa do perfil cultural do negro. Representa um protesto contra a atitude do europeu em querer ignorar outra realidade que não a dele, uma recusa da assimilação colonial, uma rejeição política, um conjunto de valores do mundo negro que devem ser reencontrados, defendidos e mesmo repensados (MUNANGA, 1988, p. 56).

No entanto, a categorização de raça é necessária tanto para a implementação de políticas públicas quanto para o reconhecimento positivo da população negra brasileira, que é discriminada por meio da categoria raça (SCHUCMAN, 2012, p. 37).

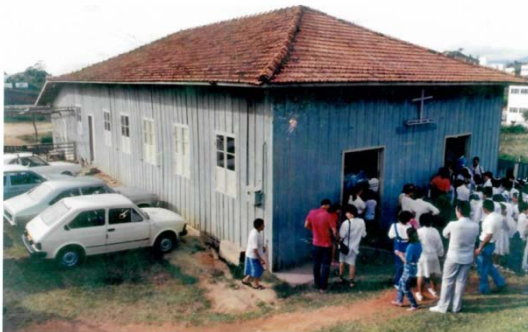
As manifestações de origem africana, por estarem relacionadas às culturas populares afro-brasileiras, trazem consigo questões profundamente complexas no que diz respeito à transmissão e à herança cultural na diáspora africana. Essas culturas que têm como base o conhecimento na oralidade foram racializadas. Estamos entendendo que a racialização das populações, cujos antepassados foram escravizados, está presente em diferentes instâncias da identidade negra na atualidade, e essa identidade é diversa na identificação dos próprios sujeitos, pois a negritude é múltipla. Munanga (1988, p. 57) diz que cada grupo de negros deve adaptar-se e reajustar o conteúdo de sua negritude, respeitando sua especificidade social, econômica, política e racial. No que diz respeito à reivindicação dessa identidade,

pode ser tanto pelo viés de uma valorização da afro-descendência, quanto por uma produção cultural de etnicidade ligada à ideia de diáspora africana, e também politicamente através da luta antirracista, que necessariamente se articula através da categoria sociológica raça (SCHUCMAN, 2012, p. 37).

No mês de outubro de 2017, o Cacumbi do Capitão Amaro fez uma apresentação na igreja da comunidade do Morro da Caixa do Estreito, em Florianópolis, e compreender a relação do grupo com a igreja foi uma das motivações desta pesquisa. De acordo com o diário de campo, este foi o dia da missa em memória do Capitão Amaro. Como parte das comemorações dos 50 anos da igreja, foi feito um convite para o grupo Cacumbi apresentar algumas de suas músicas na celebração. Sempre ouvi histórias sobre a construção da igreja. Minha mãe e minha vó Idiná sempre relataram que o vô Nito e o tio Amaro construíram a primeira igreja em meados de 1967. A mãe relata ainda que o tio Amaro e a minha avó foram os primeiros zeladores da igreja (Registro no Diário de Campo em 21/10/2017).

A seguir temos a foto do ano em que a igreja foi construída:

Figura 4 – Igreja São Judas Tadeu em 1967



Fonte: Igreja São Judas Tadeu, 1967.



E a igreja atualmente:

Figura 5 – Igreja São Judas Tadeu em 2017



Fonte: Igreja São Judas Tadeu, 2017.

Sobre a citação no diário de campo acima, surgiu uma dúvida sobre como era o trabalho de zelador do Capitão Amaro e da sua cunhada, Idiná. No diário do dia 19 de novembro de 2017, Jandira, que é sobrinha do Capitão Amaro e filha de Idiná, comenta que o trabalho do tio Amaro como zelador da igreja não era remunerado, foi um trabalho voluntário. Ela disse inclusive que a minha vó Idiná, cunhada do tio Amaro, também trabalhou como zeladora e era um trabalho voluntário. Perguntei se hoje ainda é assim, respondeu que sim, algumas igrejas pagam por esse serviço, mas a Igreja São Judas Tadeu não. Perguntei se o tio Amaro gostava do trabalho voluntário de zelador, ela respondeu que na lembrança dela sim, ele gostava (registro no Diário de Campo em 19/11/2017).

Na trajetória do Cacumbi do Capitão Amaro, o racismo operou de certo modo no silenciamento do grupo naquela comunidade. Durante a pesquisa, foi possível verificar, principalmente em relação à igreja, como o grupo era visto diante daquela instituição. De acordo com diário, em 21 de outubro de 2017 fomos informados de que tinha alguns lugares reservados para podermos assistir à missa. Fiquei surpresa com a fala inicial do

padre Flávio, pois começou falando em memória do tio Amaro, mas também em memória das pessoas mais antigas, os primeiros moradores do Morro da Caixa. Citou que a família da minha avó Idiná e do meu avô Evaristo foram para aquela comunidade na década de 1930, e em seguida a família do tio Amaro, pessoas de origem afrodescendente. Sendo assim, trouxeram também a prática do Cacumbi, que foi aprendido com seus antepassados. Padre Flávio citou também que “não podemos deixar essa cultura desaparecer, principalmente naquela comunidade, pois nós carregamos muitos preconceitos e muitas vezes somos racistas. É preciso aprender com as diferenças, e cada um tem a sua fé”. O grupo ficou surpreso com a fala do padre Flávio sobre o racismo, mas acredito que isso está intimamente ligado à resistência que o grupo tem em relação à igreja. Ainda não posso afirmar o motivo pelo qual existe a distância entre a igreja e a prática do Cacumbi, sei que em algum momento da trajetória desse grupo existia essa relação (registro no Diário de Campo em 21/10/2017).

Na primeira conversa que o grupo teve com o padre Flávio, ele relatou que a relação entre esses grupos de cultura popular e a igreja depende exclusivamente do padre e não de uma ordem superior, portanto, a prática do Cacumbi na igreja da comunidade do Morro da Caixa sempre esteve subordinada a uma aceitação do responsável pela igreja, ou seja, passível de mudança. Somente no ano de 2017 o grupo pôde fazer a sua primeira apresentação na igreja do lugar onde moram. Isto fica evidente na fala da Lourdes:

**E:** E essa igreja aqui do morro?

**Tia Lourdes:** Aqui foi a primeira vez que entramos! Até porque tinha outros padres!

**E:** a senhora acha que isso tem a ver porque o Cacumbi está relacionado à cultura negra?

**Tia Lourdes:** Sim! Tem a ver com a coisa negra, porque na cidade mesmo, já é certo mesmo que é a igreja do Rosário! Que é São Benedito e Nossa Senhora do Rosário!

**E:** Que é o santo dos pretos!

**Tia Lourdes:** É! O santo dos pretos! Que o nome da Igreja já é Nossa Senhora do Rosário! Aquela daqui! A outra é a Catedral! Mas o certo é...! Sabes por que eles não admitiam antes? Porque muitos padres tinham aquela demanda com a umbanda! Isso aí! Isso aí que meu pai falou! Agora eu lembrei! Aí eles pensavam que os tambor, essas coisas, roupa branca era macumba! Entendes? Claro né! Porque os escravos! Como é que é? As baianas! As pretas velhas! As africanas! Os caboclos! São parecidos! Vieram lá da África! Então eles pensavam que era macumba que estava aqui! Então não admitiam! Então como tá muito evoluído né! Meu Deus! Jesus! Agora tá! Acabou né! Não visse! O padre não liga mais! Separa a macumba! Separa a coisa...! Agora acabou muitos preconceitos né! (Entrevista com tia Lourdes em 28/10/2017).

Essa fala é pertinente para considerarmos como marcadores sociais estão presentes na prática e na memória do grupo. Quando ela sinaliza que a igreja do Rosário e São Benedito está relacionada à comunidade negra, parece ter consciência de uma conquista de direitos. Ao mesmo tempo, marca a diferença, marca e reafirma que há coisas “de/para negros” (como a Igreja do Rosário) e coisas “de/para brancos”.

**E:** no dia da missa o padre falou no discurso dele sobre o racismo!

**Tia Lourdes:** Fala! Fala! Isso aí é muito inteligente né! Meu Deus do céu!

**E:** e na época que vocês?...

**Tia Lourdes:** Era muito preconceito ainda!

**E:** Era?

**Tia Lourdes:** Era! Que ainda tem né!

**E:** Ainda tem!

**Tia Lourdes:** Então a gente já ficava na gente também né! Eles pensavam que era tudo macumba! Porque olha quando o pai cantava: 'ô quimbanda, ô carunga, orunguê! Ó! Isso aí é os escravos né! Na língua deles! A linguagem né! é! Como é? Aquela língua! Aquela cruzada de...! não tem o 'que', o 'gê', 'não sei o quê' na umbanda? Então! Ô quimbanda! Eles pensavam que era aquilo ali que tem a cruzação de...! povo né...! Povo de esquerda né! mas não é! É... a linguagem né! isso ali foi os africanos que... diz que batia uma batidinha no Navio né! outro fazia não sei o quê né! Isso aí que começou!

**E:** ah! Entendi! A senhora ficava triste quando o Cacumbi... Por exemplo, sábado foi a primeira vez que o Cacumbi entra nessa igreja, no nosso bairro né?

**Tia Lourdes:** Nessa igreja! No nosso bairro! Depois de tudo que o pai passou! O pai tem história ali né! Meu Deus! Cruzes! O tio Nito ajudou também! Mas o pai mesmo! Era...! O pai lavava até o pé dele! No lava-pé e tudo né! Abençoado ali! Mas aí não sei como é que é né? O pai ficava na dele! Aí assim: Maria deixa! A gente faz o bem sem olhar a quem! E é o que eu faço também né! (Entrevista com tia Lourdes em 28/10/2017).

Aqui fica evidente a compreensão do racismo que o grupo sofreu por conta das músicas que cantava. O trecho de música que Lourdes cita traz, muito provavelmente, resquícios de uma língua falada pelos antepassados, ou seja, um tipo de música que não se pode cantar dentro de uma igreja. É preciso considerar que o Cacumbi do Capitão Amaro tem um repertório específico para cantar dentro da igreja, e outro repertório para apresentações fora da igreja, mas fica evidente na sua fala a importância de cantar as músicas em qualquer lugar.

Pensando na fala da Lourdes, existe uma importância simbólica para o grupo poder fazer o Cacumbi dentro da igreja, e por diversas vezes isto não foi oportunizado ao grupo. Lourdes comentou também:

E: E no sábado? Na missa, qual foi a sensação de ter tocado de novo?

**Tia Lourdes:** Ah! Foi muito importante sabe! Porque há muitos anos! Porque na Igreja só entra o Cacumbi né! Pra ti ver! Pau de fita também pode entrar, não sei né! Tem oração que o pai cantava... era só um tambor... agora não vou fazer direitinho né... Mas como tem as orquestras no altar! Isso aqui tudo! Então agora está tudo mais moderno! Senão, era o maior respeito, meu Deus, para entrar! Tinha que pedir pro padre, pro bispo, senão não entrava! O pai entrou na Igreja do Rosário, entrou não sei aonde! Só o Cacumbi! Agora então, visse que o padre pediu aqui! Então quando entra, pede licença, já vai dizendo as oração! Tem uma oração muito linda! Só o pai cantava! Até eu sei, mas posso até esquecer!

E: Como ela era?

**Tia Lourdes:** Ah! Eu esqueci algumas palavras! Eu não sei né! Então quando chega lá bem no meio, talvez até que eu vá esquecer alguma coisa! Chega lá, olha bem lá no altar, e diz, [cantarolando] **Deus te salve casa santa!** Não sei se vou lembrar! [cantarolando outra vez] **Aonde Deus fez a morada! Eu entrei e não reparei! Tá! Deus te salve casa santa! Onde Deus fez a morada! Eu entrei não reparei! Ó meu senhor me perdoe! Os meus pecados, que fica pro lado de fora! Eu não trago nada pro lado de dentro! O Jesus está naquela cruz! Fosse morto! Fosse vivo! Estás naquela cruz por nós! Aí tá! Aonde está o calixbento com a hóstia consagrada! Em nome de Deus e da virgem Maria!** Aí, isso ai quando entra assim, sem tambor sem nada! Aí entra assim, e olha bem pro altar e diz essas palavras todas, que o Jesus está lá no crucifixo! (Entrevista com tia Lourdes, 28/10/2017).

Conforme o diário de campo do dia 21 de outubro de 2017, a partir do momento em que participamos da missa tocando junto com o grupo, pudemos identificar o valor simbólico daquele momento. Passada um pouco a euforia de organizar e aprender as músicas para participar da missa com o Cacumbi, percebi a empolgação dos mais velhos, relembrando os momentos em que praticavam o Cacumbi. Fiquei profundamente emocionada por poder fazer parte disso. Desde o momento em que as crianças estavam aprendendo o toque dos instrumentos até o momento em que pude cantar as músicas junto com eles. Isto tem a ver com a aprendizagem musical de tocar e cantar junto, mas também tem a ver com a afetividade (Registro no Diário de Campo em 21/10/2017).

A racialização de expressões artísticas de grupos afro-brasileiros, como é o caso do Cacumbi, ocasionou a violência da invisibilidade, principal questão da pesquisa, pois “a configuração social e o conjunto cultural são profundamente reformulados pela existência do racismo” (FANON, 2018, p. 28). Acreditamos que a dificuldade em perceber esses sentidos da violência da invisibilidade está intimamente ligada à construção de identidade de determinados grupos, pois “não há como um sujeito se reconhecer de forma positiva se a sociedade em que ele está inserido produz, acerca de seu grupo, estereótipos, preconceitos e discriminações que restringem a possibilidade de humanidade desses sujeitos” (SCHUCMAN, 2012, p. 37).

O encontro dos integrantes do Cacumbi do Capitão Amaro para esta pesquisa evidenciou o sentimento de que essa prática foi e é importante na constituição de suas identidades, perpassando o racismo que se inscreve nesse contexto.

## Considerações

Nesta pesquisa procuramos problematizar a questão da não continuidade da prática do Cacumbi do Capitão Amaro. Diante das reflexões que foram surgindo ao longo do trabalho, pudemos perceber que, além de ser uma prática musical, o Cacumbi era, ou é, antes de tudo, a vida dos seus integrantes. Diferentes sentidos aconteciam naquele contexto. Entre o que foi observado, mencionado, os questionamentos, as situações no entorno do Cacumbi do Capitão Amaro, aqui descritos, evidenciam que a colonização não é uma história que já passou, e descolonizar as nossas certezas é um deslocamento diário a buscar: este é o desafio da teoria e da prática. Só nós que vivemos marcados pela fissura do colonialismo podemos reinventar esse lugar.

O desafio que aqui se inscreve é tomar a música muito além de apenas uma prática que é feita em determinados momentos: é como o grupo se apresenta para o mundo. E falar do Cacumbi é reivindicar o direito do território físico e simbólico da ancestralidade africana. Mesmo não sendo praticado hoje em dia, as pessoas continuam constituindo a sua identidade, sem nunca perder seu *lócus* de partida, o Cacumbi.

Poder estar imersas neste campo nos fez perceber que as identidades de raça, gênero e classe estão intimamente relacionadas à musicalidade do grupo. Para além da prática musical, consideramos importante este estudo apontar que esses marcadores sociais têm incisivas implicações no âmbito da educação e da educação musical. Em especial sobre a racialização, esta pesquisa é uma possibilidade de compreender o Cacumbi do Capitão Amaro como uma prática musical que aponta para marcadores sociais de diferença, tema que pretendemos aprofundar, já que são incipientes na área de educação musical

os estudos que contemplam e/ou problematizam questões referentes às identidades sociais étnico-raciais, de classe, gênero, religião, geração, e suas possíveis interseccionalidades (CRENSHAW, 1989).

Agora, como abordar essa prática em uma aula de música? Que reflexões podemos fazer no sentido de dar empoderamento musical para esse grupo, considerando o currículo da escola? Consideramos que não faz sentido abordar musicalmente sobre qualquer manifestação de origem popular, ou até mesmo o Cacumbi do Capitão Amaro, sem contextualizar suas práticas no âmbito das relações que se estabeleceram na formação da cultura brasileira. Essas questões também perpassam o currículo da escola, *locus* reafirmador de identidades estigmatizadas. É preciso considerar que as desigualdades não são naturais, mas naturalizadas, e o lugar de subalterno também é o “véu ideológico do branqueamento, é recalcado por classificações eurocêtricas do tipo ‘cultura popular’, ‘folclore nacional’ etc., que minimizam a importância da contribuição negra” (GONZALEZ, 1988, p. 70).

Como educadoras musicais que somos, consideramos este trabalho importante para apontar a radical responsabilidade da escola na formação de uma identidade positiva (ou negativa) de pessoas em desenvolvimento, sejam crianças e adolescentes, ou adultos da EJA (Educação para Jovens e Adultos). Acreditamos que a relação com o conhecimento pode oportunizar o pensamento crítico, também a partir de abordagens da racialização. A educadora bell hooks aborda com veemência a temática da identidade negra, corroborando Lélia Gonzalez.

Atribuímos alta relevância apontar aqui, mesmo brevemente, a problemática da identidade negra, em se tratando de atividades pedagógico-musicais; tempos-espacos de experiências estéticas



que, por sua vez, explicitam, constroem, abordam, legitimam, invisibilizam aspectos identitários, tudo incidindo na produção de subjetividades. Portanto, uma educação musical que se pretende emancipatória e descolonizadora não pode se limitar à representatividade de identidades culturais negras focando apenas em imagens boas ou ruins – o que, para bell hooks, se refere fundamentalmente “ao dualismo metafísico ocidental que serve de base filosófica para a dominação racista e machista” (HOOKS, 2013, p. 62).

De modo mais abrangente, este estudo nos possibilitou dimensionar mais concretamente a barbárie do colonialismo; por exemplo, na ocasião do relato de tia Lourdes, de que o Capitão Amaro e sua companheira eram os cuidadores da edificação da igreja católica do bairro, sem serem pagos por isto e, ainda, que o Capitão Amaro lavava os pés do padre. Essas cenas reais, ainda hoje vivas na memória de parentes e integrantes que as testemunharam, nos levam a cogitar que a lavagem dos pés pode ter sido uma das ações que demarcavam as relações de poder entre o clero católico da igreja local, possivelmente condicionando de algum modo a permissão para o Cacumbi poder ser performado dentro da igreja. Esta é uma das questões que pretendemos ainda investigar, inspiradas nas assertivas de Aimé Césaire (2020) sobre o colonialismo e os séculos de regime burguês.

Essa questão imediatamente nos remeteu ao mundo do trabalho de nosso tempo presente, no altíssimo grau de precariedade das condições de subsistência entre afro-brasileiras/os e de precariedade de sua participação na sociedade institucionalizada, em dignidade e equanimidade. Esses fatos, bem como toda a ambiência histórica e sociocultural envolvida e envolvendo a existência do Cacumbi do Capitão Amaro, nos levam a uma assimilação da profundidade teórica que queremos e precisamos

alçar, para pesquisarmos e denunciarmos o que historicamente veio condicionando o povo negro à precariedade geral da vida, assim como, por muitas gerações, o catolicismo local os colocou, “tão pacificamente”, a lavar seus pés e como zeladores e limpadores da igreja. Como diz Achille Mbembe, “em todo lugar, o simbolismo do topo (quem se encontra no topo) é reiterado” (MBEMBE, 2020, p. 46).

Ao mesmo tempo que este estudo foi nos encharcando do grande drama da diáspora africana, também nos remete à resistência que a Aldeia emana até os dias atuais, o que resulta em nós ânimo para levar adiante o estudo sobre o encerramento das atividades do Cacumbi do Capitão Amaro.

## Referências

ALVES, Jucelia Maria; LIMA, Rose Mery de; ALBUQUERQUE, Cleidi. **Cacumbi: um aspecto da cultura negra em Santa Catarina**. Florianópolis: UFSC; Secretaria da Cultura e do Esporte, 1990. 73 p.

ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos negros**. São Paulo: Educ, 2015.

BOLETIM do folclore catarinense, 1954. Disponível em: <http://hemeroteca.ciasc.sc.gov.br/Boletim%20de%20Folclore/boletim%20folclore/BFC200052.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2021.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020. 136 p.

CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. **The University of Chicago Legal Forum**, Chicago, v. 1989, p. 139-167, 1989.

FANON, Frantz Omar. **Racismo e cultura**. Tradução Sérgio Miguel José. Curitiba: NEAB-UFPR, 2018. 45 p.

GONZAGA, Eloisa Costa. **Cacumbi do Capitão Amaro: notas sobre música e racialização**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Raça e os estudos de relações raciais no Brasil. **Novos estudos CEBRAP**, n. 54, p. 147-156, 1999.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2013. 283p.

IGREJA São Judas Tadeu. Disponível em: <https://paroquiadecoqueiros.org.br/comunidades/sao-judas-tadeu-morro-da-caixa/>. Acesso em: 1 dez. 2021.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Tradução: Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2020.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. [S.l: s.n.], 1988.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. *In*: **Programa de educação sobre o negro na sociedade brasileira**. [S.l: s.n.], 2004.

MUNANGA, Kabengele (org.). **Superando o racismo na escola**. 2. ed. rev. Brasília: Ministério da Educação; Secad, 2005.

PRASS, Luciana. **Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa**: musicalidades quilombolas do sul do Brasil. Porto Alegre: Meridional, 2013. 303 p.

SILVA, Jaime José dos Santos. **Memórias do cacumbi**: cultura afro-brasileira em Santa Catarina, século XIX e XX. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. 112 p.

SCHUCMAN, L. V. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”**: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

## De Seu Charuto a Andy do Cavaco: os acordes e acordos dos cavaquinistas negros na Grande Florianópolis

*Carlos Eduardo Romão<sup>1</sup>*

*Marcelo da Silva<sup>2</sup>*

**Resumo:** Este trabalho propõe uma reflexão sócio-histórica e musical a partir das trajetórias musicais de músicos negros – para este estudo, os cavaquinistas – na região da Grande Florianópolis. Em um recorte histórico que perpassa as vivências de Seu Charuto até Andy do Cavaco imersos nessa sociedade, este estudo se debruça e reflete, também, sobre as relações sociomusicais racializadas que os músicos negros enfrentam no seu dia a dia. Analisando essas questões, em alguma medida, podemos compreender onde e como o racismo “à brasileira” atua nas relações de trabalho do campo musical, por meio de apelidos, de cachês inferiores e, por fim, do modo como sua cidadania é exercida. Este estudo se fundamenta numa espécie de pesquisa exploratória e mista, ora se baseando, quando possível, em documentação, ora conversando e escutando familiares e outros

1 Carlos Eduardo Romão (Duh Romão) é cavaquinista, arranjador e produtor musical licenciado em Música (Udesc, 2017) e Mestre em Música na linha de pesquisa Teoria e História do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS, 2020) da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Contato: dudocavaco@gmail.com

2 Marcelo da Silva (Marcelo 7 Cordas) é violonista, compositor e graduado (Licenciado e Bacharel) pela Universidade Estadual de Santa Catarina (Udesc, 2000). É Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC, 2012) e Doutor pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 2017). Atualmente é Pós-doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS/UFSC, 2018-2021). Contato: marcelosetecordas7@gmail.com

personagens que foram testemunhas dessa trama musical. Os campos de conhecimentos nos quais se debruçam tais reflexões vêm da sociologia da música, história, antropologia, com zonas de contato com a etnomusicologia. Este trabalho é resultado de pesquisas entre os dois pesquisadores autores que interseccionam não só os temas investigados como suas relações com os campos/temas das reflexões entre os cavaquinistas negros.

**Palavras-chave:** Cavaquinistas negros; samba e choro; racismo; diáspora; etnomusicologia.

## Introdução

Historicamente, desde os tempos do poeta Cruz e Souza (1861-1898), o estado de Santa Catarina sempre procurou se declarar para as demais regiões do território brasileiro como uma espécie de “Europa tropical” localizada na região sul do país. Nesse sentido, a classe política e a sociedade catarinense se alicerçavam e buscavam se projetar no contexto nacional por meio de ideais que atuavam para camuflar e coibir as sociabilidades da população negra no estado. E a antiga Desterro manteve-se fiel às premissas de uma sociedade escravocrata com pouquíssimos acessos para a população negra. Com o fim da monarquia, as tendências republicanas começaram a se introjetar por todo o Brasil, e na Desterro não foi diferente:

as elites buscavam reinventar a cidade sob novas formas, forjá-la como modelo de urbe moderna, em acordo com sonhos civilizatórios que a República professava na Florianópolis do final do século XIX. Em segundo, no ritmo da exploração turística, passou-se a inventar uma peculiaridade local – a cultura açoriana. Desejo que encontrou eco no setor acadêmico conservador, nas classes médias migrantes ávidas por integração, nos governantes

populistas e nas parcelas de moradores nativos acoçados pela especulação imobiliária e desejosos de uma imagem positiva de si mesmos (CARDOSO, 2008, p. 19).

Essa nova cidade se postava de uma forma e com olhares que não agraciavam em nada a sua própria população, principalmente aquelas pessoas que ganharam sua “liberdade” pela promulgação da “Lei Áurea”<sup>3</sup>. Voltando um pouco no tempo e olhando para esse contexto, nota-se que nem mesmo o maior representante da poesia simbolista no Brasil – o poeta Cruz e Sousa, com reconhecimento na própria Europa – conseguiu uma significativa aprovação dos seus conterrâneos. Problematizando um pouco mais: se a arte de João da Cruz e Sousa, que foi e é considerada extremamente culta, não amoleceu os corações dos “civilizados” catarinenses, imaginem uma arte urbana que, em sua interseccionalidade, conservava suas raízes ancestrais.

As diversas mudanças econômicas e as inúmeras intervenções políticas dessa fase também fizeram com que o próprio nome da cidade – antiga Desterro – fosse alterado, sendo rebatizado de Florianópolis.

Olhando para esse passado de possíveis sociabilidades negras e guardando as devidas proporções artísticas, intelectuais, sociais, culturais e temporais, a partir da década de 1920 (séc. XX) nos debruçaremos sobre as particularidades musicais da região da Grande Florianópolis<sup>4</sup>. O período escolhido se deu de modo a se conectar aos músicos mencionados no título do artigo e de forma

---

3 Cf. capítulo 2.2 – Quadro Político-Social Catarinense (SILVA, 2000, p. 30-34).

4 A região da Grande Florianópolis, para efeito deste trabalho, compreende os municípios de Florianópolis, São José, Palhoça, Biguaçu, Tijucas, Governador Celso Ramos, Santo Amaro da Imperatriz, Caldas da Imperatriz, Rancho Queimado, Paulo Lopes, Anitápolis, Angelina, Garopaba, Águas Mornas, Alfredo Wagner e Canelinha.

cronológica: Seu Charuto do Cavaquinho (1923-2007) e Andy do Cavaco (1976-2016). Essas duas figuras carismáticas que, ora em tempos distintos, ora em contemporaneidade, viveram, circularam e atuaram em diversas searas do campo musical urbano dessas localidades. A partir da vida e trajetória desses dois homens negros, podemos refletir sobre as estratégias que os músicos negros e negras utilizavam – e talvez ainda utilizem – para se articular e contrapor às narrativas que perpassam e negam suas existências? Além disso, podemos nos questionar de que forma esses olhares dialogam com as vivências sociomusicais e as maneiras como a população negra nessa região – neste caso, por meio do cavaquinho – busca produzir na diáspora?

Como ponto de partida do qual emergem essas duas biografias musicais, propomos alguns desafios para além das riquezas e tormentas dessas vivências negras, pois elas nos proporcionam a oportunidade de observar e refletir sobre as relações sociomusicais racializadas pelas quais, a seu tempo, esses músicos eram atravessados. Os contextos musicais que podem nos dar tais pistas sobre essas possíveis conjecturas são os ambientes em que o cavaquinho se faz presente entre a batucada da percussão e a “harmonia” das cordas. Sabe-se que o samba e o choro promoveram essas sociabilidades sonoras, contudo, outros ambientes também valorizam esse pequeno e dinâmico cordofone, como no caso das festas religiosas e manifestações populares.

### *A chama que não se apaga...*

Segundo os familiares, no dia 19 de junho de 1923, quase três anos antes da inauguração da Ponte Hercílio Luz, nasce o menino Otacílio João Agustinho. Para aprofundar mais esse caldo musical, a partir daqui o neto Wladimir Rosa – de forma apaixonada –



nos trouxe algumas informações sobre a família do seu avô, Seu Charuto do cavaquinho. Segundo ele, pouco se sabe sobre a sua ascendência ancestral, já que o pai do menino do cavaquinho abandonou a família muito cedo. A mãe do músico, por imprecisões do tempo e falta de documentação, era chamada popularmente de Dona Contenta, embora outras pessoas da localidade do Meio, região do distrito da Colônia Sant’ana, também a conheciam como D. Maria. Dessa família, Otacílio tinha dois irmãos consanguíneos. Os irmãos são todos conhecidos apenas por pseudônimos, o filho mais velho Cici, Balela e Lila, que era uma irmã por parte de pai<sup>5</sup>.

Com os estudos de Silva (2012) podemos conhecer um pouco mais dessa história e a localidade onde esse homem negro nasceu: “Seu Charuto, que havia nascido na Colônia Santana, primeira colônia alemã do sul do Brasil, também se mudou, aos poucos, para o bairro Capoeiras” (SILVA, 2012, p. 68). Ao que tudo indica, o distrito da Colônia Sant’ana, localizado no município de São José, passou a referência de “primeira colônia alemã no sul do Brasil”. Conforme aponta Silva (2000), em meados do século XIX, essas regiões, principalmente no sul do Brasil, absorveram os excessos promovidos pela fomentação das “teorias do embranquecimento cultural e a mestiçagem” (SILVA, 2000, p. 19).

Algo mais sobre a infância do menino negro, numa região colonizada por imigrantes alemães, surge na entrevista para o trabalho do violonista e pesquisador Marcelo da Silva:

Eu sabia ler bem e escrever. Estudei até a terceira série do primário que, no meu tempo, era, o primário, o máximo assim pra quem era pobre. Depois, tinha o colegial, mas ‘nós nem chegava’ lá, porque tinha que trabalhar muito, né? (SILVA *apud* SILVA, 2012, p. 64-65).

5 Informação cedida pelo seu neto Vladimir Rosa nos dias 03/09/2021 e 28/11/2021.

Estima-se que o menino Otacílio estudou, hipoteticamente, até os 10 ou 11 anos no antigo ensino primário. Notam-se também os problemas que se relacionam às questões sociais, quando o músico admite: “[...] tinha o colegial, mas ‘nós nem chegava’ lá, porque tinha que trabalhar muito, né?” (SILVA *apud* SILVA, 2012, p. 64-65). Este é um problema que, do século XX até os dias atuais, perpassou quase todas as famílias negras. Numa dramática síntese, estudar para ser alguém ou trabalhar para poder sobreviver?

E o cavaquinho, como será que surgiu na vida do músico? Bom, necessitamos de mais informações de outros parentes e amigos do músico que talvez saibam como isso ocorreu. Entretanto, temos uma pequena pista: numa conversa por WhatsApp, a filha do músico, Eliete Agostinho, revelou alguns fragmentos de documentos e prontamente nos enviou a imagem de um recorte de jornal (não identificado). Esse recorte de jornal tentava fazer uma incompleta biografia e informava o falecimento do músico. Na notícia afirmava-se que o músico: “[...] então com 14 anos, montou um instrumento [cavaquinho] de bambu e corda de náilon” (Jornal não identificado, 24 ou 25/09/2007). Para Silva (2012), era normal que músicos populares e, principalmente, a população negra confeccionasse instrumentos musicais:

[...] pois além de não haver, naquele momento, uma indústria especializada na confecção destes instrumentos de percussão, os sambistas possuíam as matérias primas nas comunidades para produção dos instrumentos de percussão e de cordas (SILVA, 2012, p. 160).

Sobre a confecção dos instrumentos de corda feita pelos próprios músicos, Romão levanta a biografia e aponta semelhanças com outro cavaquinista negro, contemporâneo de Seu Charuto: “[...] o circo colocou Henrique Souza [Pechincha – 1913-1990] em

contato com a alegria e com a música, que o encantou tanto que o levou a construir um violão improvisado, com pedaços de madeira e linhas de nylon” (ROMÃO, 2020, p. 49)<sup>6</sup>.

Retomando e relendo o jornal que, ao que parece, obteve alguma referência familiar, prossegue: “Autodidata, adquiriu habilidade com o instrumento apenas olhando outros músicos” (Jornal não identificado, 24 ou 25/09/2007). Parafrazeando Seu Charuto, o cavaquinista Pechincha, que iniciou sua carreira no violão, possui outra similaridade com o nosso mestre: “Autodidata, tornou-se um exímio violonista” (ROMÃO, 2020, p. 50). O interessante é notar que tais habilidades em diversos momentos são apresentadas por alguns intelectuais sem a devida relevância ou sem nenhum aprofundamento conceitual. Para uma população que foi proibida de ter acesso à educação até meados da década de 1960, essa habilidade foi estrategicamente responsável pelas brechas artísticas, sociais e políticas. Portanto, não é apenas uma habilidade, mas um conceito transmutável de vivência e percepção do mundo que sustenta a produção diaspórica de negros e negras, presente nos modos de se tocar os instrumentos musicais, entre outras formas de criação e de aprendizado, como também essa produção transcende os espaços sonoro-musicais e se entranha nas formas de se conceber a vida. Esses modos de se conceber a vida por meio da oralidade e corporalidade transpassam e se reafirmam em diferentes níveis de vivências da população negra no Brasil, pois foram balizas desde o sequestro em massa dessas pessoas do continente africano. Romão traz esses conceitos para as aprendizagens do cavaquinista negro:

---

6 Esse relato foi transcrito por Sonia, filha do músico e professor Henrique Souza, o cavaquinista negro Pechincha. Cf. Acordes para cavaquinho: cifras e outras escritas no método popular de Henrique Souza (ROMÃO, 2020).

A oralidade juntamente a corporeidade foram os principais recursos que o músico [cavaquinista] dispunha para se apropriar [de] conhecimentos musicais. Tais recursos se efetivaram através de processos de informalidade e, por fim, fizeram com que esses músicos se tornassem competitivos no mercado de trabalho. Esse padrão informal se relacionava com os tortuosos episódios históricos, ligados aos quase cinco séculos de escravidão, devido a esse árduo processo em que a população negra que habitava o país [não] tinha acesso a quase nada, incluindo toda forma de educação formal (ROMÃO, 2017, p. 45).

Conforme pode ser lido na nota póstuma do jornal, provavelmente Otacílio João Agostinho iniciou suas aprendizagens musicais no cavaquinho aos 14 anos de idade (mais ou menos no ano de 1937), com um instrumento confeccionado por ele mesmo. Contudo, o próprio Seu Charuto comenta quando e como obteve um cavaquinho mais “profissional”:

O primeiro cavaquinho que eu comprei custou 19 mil-réis, então tocava uma vez no Clube 25 e já dava para comprar um cavaquinho. Dava, sim! Comprei um cavaquinho simples, com cravilha de madeira e com um som muito bom. Os instrumentos naquele tempo eram muito bem feitos porque a madeira era muito boa, o som era muito gostoso e a madeira era canela preta ou cedro (SILVA, 2012, p. 160).

Nesse episódio Seu Charuto acaba relatando e nos trazendo algumas espaçadas lembranças de um importante espaço sociocultural

direcionado à população negra da Grande Florianópolis: o Clube 25 de Dezembro, localizado no bairro Agrônômica<sup>7</sup>.

Como muitos músicos do seu tempo e, ao que parece, seguindo uma tradição anterior, Seu Charuto aprendeu música com seus familiares. Numa conversa informal, o neto de Seu Charuto, Wladimir Rosa, nos deu pistas sobre a musicalidade no âmbito familiar desse “Cavaquinho em Mão de Ébano”. Wladimir nos contou que Seu Charuto tinha um irmão mais velho chamado de Balela, que tocava violão de 7 cordas. Wladimir também relata que essa parceria se estendeu por muito tempo, atuando em diversas localidades, chegando até shows de circo no vale de Itajaí. O relato do neto de Seu Charuto se soma àquilo que Silva (2012) explanou sobre as vivências musicais do cavaquinista que “se juntava com os irmãos e primos para ensaiar as músicas dos bailes que iriam tocar” (SILVA, 2012, p. 164). Seu Charuto descreve um pouco desses acontecimentos:

Nós tirávamos tudo de ouvido, porque ninguém sabia ler partitura. O Mazinho do Trombone tocava também de ouvido. Ele e meu irmão foram pra polícia. A primeira parte da música eles sempre ouviam, e depois, a partir da segunda, saíam tocando, fazendo de conta que estava lendo a partitura, mas não liam não (SILVA *apud* SILVA, 2012, p. 164).

---

7 O Clube 25 de Dezembro foi fundado em 1926, sua sede foi concluída em 1931, sob um mutirão organizado pelos moradores do Morro do 25, no Bairro Agrônômica, na cidade de Florianópolis. “[...] funcionou até meados da década de 1990. Foi também um dos últimos clubes negros a fechar. Seus bailes eram famosos pelo rigor da etiqueta, estabelecido pelos estatutos dos clubes, produzindo, da mesma forma, a segregação do contingente negro que não correspondia ao ideal de sócio que as associações negras desejavam. E seu ingresso dependia de algumas restrições. Mesmo assim, os clubes negros que despontavam naquela época, não só em Florianópolis, mas também em outros centros urbanos no Brasil, davam uma sensação de tranquilidade, sem a vigilância cotidiana dos brancos da elite” (SILVA, 2012, p. 122). Sobre clubes negros catarinenses, cf. Romão (2010, p. 109-114).

Otacílio provavelmente recebeu o nome de Charuto do Cavaquinho nessas empreitadas musicais na sua juventude. Mas será que um homem negro gostaria de ser chamado dessa forma? Por que aceitou? E como eram as relações inter-raciais nesse período na Grande Florianópolis? Vamos tentar localizar algumas respostas na fala do próprio Seu Charuto, em momento descrevendo o baile na região da Colônia Sant’ana, para o pesquisador Marcelo da Silva:

lá na Colônia Santana e em São Pedro de Alcântara, tu sabe que lá foi o primeiro lugar que os alemães chegaram aqui, né? Então, era eles lá, nós aqui. A gente não se misturava. No salão, tinha uma corda normalmente que separava o lado dos brancos e o lado dos negros, porque só tinha um clube que era dividido entre os brancos e os negros. O bar ficava bem no meio dos dois lados, pra ninguém passar pro lado do outro. Do meio do baile para o final, quando todo o mundo começava a ficar meio bêbado já, a corda começava a cair, as pessoas começavam a passar de um lado pro outro, e daí, algumas vezes branco dançava com negros (SILVA, 2000, p. 49).

Pela fala de Seu Charuto, percebe-se que até a bebida “dar liga” nas cabeças brancas dos “colonos” o racismo se autoafirmava. Dessa forma, se houvesse qualquer “problema” ou crítica associada a um “coleguismo” com os “homens de cor”, no dia seguinte os colonos poderiam culpar a “marvada”, a cachaça, pelos acontecimentos. Sobre as sociabilidades musicais e inter-raciais, Seu Charuto parecia perceber: “Tocar, nós ‘tocava’ com eles. Eles tocavam nos nossos bailes, nós ‘tocava’ nos bailes deles, mas não pra dançar” (SILVA, 2012, p. 135).

Ao que se viu, nos últimos anos de vida de Seu Charuto, o próprio cavaquinista negro Duh Romão, que escreve em parceria este artigo, pode afirmar:

Se não me engano, em dezembro de 2001, numa festa de confraternização de fim de ano do time de futebol do Cairu Esporte Clube – Coqueiros, eu conheci ‘Seu Charuto’<sup>8</sup>. Um senhor com fala mansa e andar lento que beirava os seus 78 anos de idade. Eu e meu cavaquinho estávamos atuando na roda de samba com diversas pessoas. As horas passavam e a comida já convidava a turma do samba para ‘rebolar o queijo’, aguardamos mais um pouco para que o pessoal pudesse comer primeiro para fazer a pausa da boia. Depois da pausa do samba de partido alto, que eu estava no cavaquinho, os mais antigos fizeram uma roda e a molecada ficou observando. Com surpresa vi aquele senhor que até o momento eu não conhecia, pegar um cavaquinho dinâmico da marca Del Vecchio. Surpreendentemente, a primeira música não era uma canção, mas sim o choro ‘Pedacinhos do Céu’, logo após ‘Noites Cariocas’ e uma dezena de choros. Fiquei muito impressionado de ver aquele senhor negro, de idade mais avançada, literalmente, se transformar numa criança e brincar de tocar cavaquinho num nível técnico que eu nunca tinha visto ao vivo. Naquela tarde escutei muitos clássicos do choro, serestas, sambas e clássicos da música da MPB e internacionais tudo interpretado pela voz do cavaquinho de ‘Seu Charuto’. Depois da ‘pedrada’ fiquei intimidado em voltar com o samba no resto da festa e percebi que não conhecia nada. Foi uma das maiores surras conceituais que tomei e agradeço por isso (ROMÃO, relato pessoal de memória, dezembro de 2001).

A data pode ser um pouco imprecisa, podendo ter acontecido um ano antes (2000) ou um ano depois (2002), contudo o fato descrito foi vivido por mim. Nesse caso, o pesquisador (Duh Romão) ficou positivamente impactado. Mesmo sendo um cavaquinista curioso, até aquele momento ele conhecia somente cavaquinistas brancos no choro de Florianópolis. Essa visão contribui para as suas primeiras indagações sobre esses mundos.

8 O time de futebol de várzea Cairu Esporte Clube foi fundado em 7 de dezembro de 1975, no bairro de Coqueiros, na parte continental de Florianópolis, por amigos e familiares do Seu Charuto.

Mas, afinal, Seu Charuto era chorão ou era sambista? Olhando para as falas do cavaquinista temos algumas pistas: “Nós pegava e tocava era uma valsa. Era samba, porque, naquela época, não tinha pagode, mazurca, o xote e a marchinha de Carnaval. Era só tocar uma marchinha e todo mundo saía pra dançar” (SILVA, 2000, p. 44). Silva nos conta um pouco como os músicos se associavam aos gêneros musicais na Grande Florianópolis:

o samba como gênero musical com fronteiras definidas não é conhecido pelos sambistas, partícipes e chorões na região da Grande Florianópolis, nas décadas de 1940 e de 1950. Meu argumento caminha para o fato de que ele só começa a se definir como gênero musical, tal qual hoje o conhecemos, quando começa a deixar de ser da casa e começa a participar da esfera da rua. Para este trabalho, o que me interessa são as formas de tocar o samba e o choro na capital catarinense, pois esta maneira de tocar nas rodas, e mais tarde nos clubes negros, é que produz sua impressão digital, seu sotaque, fruto da construção de sua sociomusicalidade (SILVA, 2012, p. 159).

Voltando à nota póstuma do jornal, os artistas preferidos de Seu Charuto “tanto para ouvir quanto para tocar” eram “Lupicínio Rodrigues, Waldir Azevedo, Jacob do Bandolim” entre outros do samba e MPB. “O josefense também possuía conhecimento em bandolim e banjo”. O funcionário público aposentado ensaiava bastante para se atualizar (Jornal desconhecido, 24 ou 25 de setembro).

Wladimir Rosa (neto de Seu Charuto) em conversa nos revelou que, por causa do seu cavaquinho, o Sr. Otacílio transitou em lugares de poder, de alguma maneira tendo reconhecimento de uma classe de políticos do seu tempo. Devido a essas relações de “aproximação e repulsa”, conseguiu um serviço de funcionário público na extinta DAE, que futuramente se transformaria no



DEINFRA<sup>9</sup>. Mas, antes desse emprego mais estabilizado, “Seu Charuto era pintor de paredes e vivia de serviços provisórios” (SILVA, 2012, p. 160).

Além da classe política e a proximidade com grandes músicos, como o amigo e músico Tião<sup>10</sup> e a cantora Neide Maria Rosa (1936-1994), segundo Wladimir, seu avô teve alguma visibilidade da mídia ilhéu, participando inúmeras vezes do programa de Celsinho Pamplona na década de 1970.

Com seu cavaquinho, Seu Charuto transitou entre bares, festas, ruas e nas rádios da Grande Florianópolis com regionais<sup>11</sup>. Para Silva (2012), Seu Charuto recordou o que esses ambientes proporcionavam aos músicos:

o rádio era muito importante para seu conjunto musical, porque, em todos os lugares em que tocavam, precisavam da letra das músicas e estes folhetos, com as novas canções lançadas em nível nacional, só existiam nas rádios (SILVA, 2012, p. 177).

Ao que parece, Seu Charuto tinha uma espécie de não declarada relação de amor e ódio com a rádio. O cavaquinista relatou:

---

9 DAE era o nome do antigo órgão de infraestrutura que passou a ser chamado de DEINFRA – Departamento Estadual de Infraestrutura do Estado de Santa Catarina.

10 O músico João Batista de Almeida (xxxx-2006), popularmente conhecido como Tião, além dos processos de práticas de aprendizagens para terceiros com o cavaquinho e violão, também tinha um bar com seu nome, o Bar do Tião, onde promovia encontros musicais com serestas, choros e sambas. Sobre o Bar do Tião, cf. o capítulo 5.1 “O bar do Tião – Patrimônio Cultural” (SILVA, 2012, p. 185-202).

11 Pelas falas e aproximações que surgem no trabalho de mestrado do pesquisador Marcelo da Silva (Marcelo 7 cordas), tudo indica que Seu Charuto pode ter trabalhado nas rádios Guarujá e Diário da Manhã. Cf. Silva (2012, p. 177).

Havia coisas que não podíamos comprar mesmo, um rádio, por exemplo. A gente ouvia as músicas sempre pela janela da casa de alguém; que geralmente eram os brancos, bem antigamente, que tinham os rádios (SILVA, 2012, p. 160-161).

Para o pesquisador Marcelo da Silva, a rádio na região da Grande Florianópolis foi objeto de lutas políticas, principalmente de dois grupos que se dividiam entre a Rádio Guarujá e a Diário da Manhã.

Apesar de terem um papel político bastante nefasto, as rádios ofereciam ao músico e ao compositor da Grande Florianópolis um grande suporte e infra-estrutura na organização de seus repertórios, para serem executados nos bailes dos clubes negros, nas festas na comunidade e mesmo para o carnaval (SILVA, 2012, p. 176).

Segundo o jornal que trouxe a pequena biografia do cavaquinista, após sua fase e vivências no distrito da Colônia Sant'ana, Seu Charuto se mudou para o bairro de Capoeiras, na região continental de Florianópolis. Foi casado com Albertina Pereira por mais de 50 anos e dessa união tiveram 7 filhos. Wladimir Rosa complementa essa informação, os filhos de Seu Charuto são: "Judith, Dulcinéa, Irinéia (Ném) falecida; Homenaide, Eliete, Jair (falecido). Este [último] tocava violão de 6 cordas e cantava junto, no regional familiar, com meu avô e Jailton" (ROSA *apud* ROMÃO, 2021). Após a morte da esposa e 40 anos morando no bairro de Capoeiras, o músico se mudou para o bairro Brejaru, na cidade de Palhoça. Nessa localidade Seu Otacílio teve suas últimas vivências, com 83 anos de idade sofreu um acidente vascular cerebral que o obrigou a uma internação no Hospital Regional de São José. Após 15 dias da sua internação, o cavaquinista negro conhecido como Seu Charuto veio a falecer.

## E aí, já viu o Andy “solar”?

### **ESTRELA ANDY**

*Por aqui, quem viu*

*Uma estrela radiante, um facho de luz*

*Com o brilho que só ele tinha*

*Nos lembrava o mestre Candeia*

*Mostrou sua arte e sua alegria nos encantou*

*Sorrindo tocou seu cavaco de ouro*

*Pra gente sambar, sambar, sambar...*

(Curvello, 2018).

O músico Anderson Ricardo dos Santos, amplamente conhecido como Andy do Cavaco, nasceu no dia 24 de outubro de 1976. O menino Andy, que viria a se tornar um cavaquinista muito conhecido no estado de Santa Catarina, nasceu e se criou no Morro do 25 – concidentemente, na rua Padre Schrader, n. 380, no Bairro Agrônômica, rua do Clube Negro 25 de Dezembro.

Com intuito de obter mais informações sobre a vida de Andy do Cavaco, este estudo inicial marcou uma conversa com a família do músico. Após essa conversa, muitos dados puderam ser complementados<sup>12</sup>.

---

12 A conversa, registrada em áudio, foi feita em 25 de outubro de 2021 na casa onde Andy do Cavaco nasceu e cresceu. Estavam presentes o pesquisador Duh Romão e os familiares do músico Sr. Avilson (pai), D. Marisa (mãe), Gysele (irmã) e Ana (tia e madrinha).

Quando perguntado como seu filho obteve interesse pelo cavaquinho, o Sr. Avilson, pai de Andy do Cavaco, respondeu: “Ele nem pensava em tocar cavaco [...] O Sérgio (Godâ – irmão mais velho de Andy) comprou um cavaco, desistiu. Não quis ir mais”. Conforme Sr. Avilson, foi nesse momento que Andy se manifestou: “então eu vou!”. Pelas palavras de Sr. Avilson: “Então o irmão não quis ir e deu o cavaco pra ele (Andy). [...] Foi lá pro Tião”. Nessa busca por um caminho musical que contemplasse ambos, Sr. Avilson afirma que ele e o filho foram ter aulas com o velho músico do Monte Verde. Andy foi ter aula de cavaquinho e Sr. Avilson de violão.

Nessa trama, Ana, tia e madrinha de Andy, complementa que seu filho Wesley, com 7 anos, também foi estudar na companhia do primo (Andy) no Tião. Ironicamente, o primo e o pai desistiram dos estudos, mas Andy, dono de uma personalidade serena e disciplinada, seguiu com os estudos de forma contínua e gradual com o Mestre Tião.

Segundo o pai de Andy, as aulas eram realizadas num salão um pouco acima do bar do músico. Com essa história percebemos que nessa época Andy do Cavaco deveria ter aproximadamente uns 13 anos de idade. A família contou que, até esse acontecimento, Andy agia como um pré-adolescente normal da sua idade, brincava com os amigos e jogava futebol na rua. Sobre esse período e o futebol, surgiram história engraçadas que arrancaram risos da família na sala. Sua mãe, D. Marisa, explanou: “Mas não jogava bem não!”, o que gerou mais risos.

Até esse momento, no desenrolar da conversa com familiares, não conseguíamos localizar algum tipo de influência musical que tivesse despertado a musicalidade do garoto Andy do Cavaco, contudo D. Marisa se lembrou do sogro. O pai do Sr. Avilson tocava

violão, mas o menino Andy nem conheceu o avô paterno, que faleceu quando Sr. Avilson era muito novo na cidade de Criciúma.

Após o contato com o cavaquinho, D. Marisa descreve como o filho se comportou nessa nova relação. Na visão da mãe, a paixão pela música fez com que Andy se dedicasse integralmente ao cavaquinho.

Em contrapartida, a mãe nos relatou que, nesse período, “ele não quis mais estudar, ficou preguiçoso” (MARISA *apud* ROMÃO, 2021). Devido à sua dedicação ao instrumento musical, o garoto Andy teve os primeiros conflitos familiares que se relacionavam com a sua paixão pelo cavaquinho. Essa avassaladora paixão tomou conta de outros momentos da vida do garoto, como já vimos, nos estudos, ou seja, não sobrava muito tempo para as disciplinas da escola. Para ilustrar essa paixão de forma mais explícita, a irmã Gysele complementa: “era o dia todo com o cavaquinho!”. “A gente acordava com o som do cavaquinho e dormia com o som do cavaquinho” (GYSELE *apud* ROMÃO, 2021). Nota-se que o garoto Andy, após o contato com o músico Tião no bairro Monte Verde, absorveu os ensinamentos do seu querido mestre. O pesquisador Duh Romão aproveita o momento e pergunta para a família: “Quanto tempo ele [Andy] ficou [estudando] no Tião?”. Segundo o pai (Sr. Avilson), a mãe (Marisa) e a tia/madrinha (Ana), pela soma de datas, com uns 14 ou quase 15 anos de idade, ou seja, depois de 1 ano e meio ou 2 anos, Andy deixou de estudar de forma assídua com Tião, dando continuidade a seus estudos com o instrumento de forma solitária. D. Marisa comentou: “Ele estudava muito sozinho” (MARISA *apud* ROMÃO, 2021).

Conforme D. Marisa, a dedicação ao cavaquinho e os acontecimentos que se relacionavam com o pequeno cordofone geraram pequenos conflitos com o pai. Durante a nossa conversa, Sr. Avilson comentou o que falava para o filho: “Isso aí não vai

dar futuro [...] Já pensou, tu com 40 ou 40 poucos anos tocando cavaquinho?” (AVILSON *apud* ROMÃO, 2021). Parecendo reviver aqueles momentos e com tom de preocupação sobre a vida do filho, Sr. Avilson explanava: “O camarada toca toda noite, toda noite, no fim não tem tempo pra família, não tem tempo pra nada!” (AVILSON *apud* ROMÃO, 2021). Continuando: “Toca de noite e dormia de dia” (AVILSON *apud* ROMÃO, 2021).

Na adolescência dos filhos esse tipo de preocupação familiar é normal, pois no modelo de sociedade em que vivemos valorizamos o trabalho formal, e aqui no sul do Brasil, principalmente, temos ética e valores laborais distintos. Em outras palavras, para quem está saindo da adolescência para entrar ou não no mercado de trabalho, especialmente quando se trata de um jovem negro, um serviço de carteira assinada é uma espécie de “carta de alforria”. Por outro lado, na visão de um adolescente de periferia que está tendo suas primeiras experiências artísticas e uma nova percepção de mundo, quais efeitos esse modelo de colonização produz sobre esses corpos negros, tomando a experiência de vida do jovem Andy do Cavaco como ponto de partida? Essa questão é importante, já que atualmente na Grande Florianópolis percebe-se uma ausência de músicos, compositores e outros artistas negros na cena musical do samba e do choro na região.

Retomando, foi na fase final dos primeiros estudos de cavaquinho com o Mestre Tião que Andy tocou no seu primeiro grupo de pagode, o Grupo Samba Nós. Sobre esse grupo, o pai comentou que isso foi por volta de “92 [1992] ou 93 [1993] mais ou menos” (AVILSON *apud* ROMÃO, 2021). Segundo a irmã: “O ‘Samba Nós’ foi o primeiro grupo que eles [moradores e amigos] fizeram [...] “que eram uma rapaziada aqui da rua [Padre Schrader – do próprio Morro do 25], né?” (GYSELE *apud* ROMÃO, 2021). Segundo o pai, nessa época o cavaquinista era chamado de “pintinho” pelos

integrantes mais velhos do grupo. Complementando o que o pai falou, a irmã explana: “Ele [Andy] era o mais novinho, o resto era tudo rapaziada mais velha aqui do Morro [do 25]” (GYSELE *apud* ROMÃO, 2021). Assim como Seu Charuto, pela proximidade através do Grupo Samba Nós, Andy do Cavaco tocou diversas vezes no Clube 25 de Dezembro.

Foram muitos grupos na vida do cavaquinista, mas, ao que tudo indica, depois do Grupo Samba Nós, Andy do Cavaco começou a tocar no Grupo Moleques do Samba. Segundo o pai, nesse período Andy amplia sua relação de amizades com novos músicos. Sabemos que as escolhas profissionais do jovem Andy nem sempre foram almejadas pelos pais, mas ele seguiu obstinado e conquistou o espaço rompendo barreiras que encontrou desde seu aprendizado com o velho mestre, Tião. Quando sua opção profissional transcende os limites entre a vida familiar e a vida pública, alguns conflitos surgem e com Andy do Cavaco não foi diferente: muitas vezes Andy não tinha autorização do pai para tocar em festas, o que certamente causava alguns problemas. Sr. Avilson recorda os pedidos da galera mais velha para que Andy pudesse tocar: “Na primeira [viagem] vez eu não deixei ele ir” (AVILSON *apud* ROMÃO, 2021). Numa dessas passagens, Sr. Avilson lembra o pedido do amigo Luís Heleno, conhecido como Carioca, para uma viagem a outra cidade: “Sr. pode deixar ele ir, que eu [Luís Heleno] vou tomar conta dele!” (AVILSON *apud* ROMÃO, 2021). Nessa ocasião, Sr. Avilson não sabia ao certo o local, “se era em Itajaí, não sei onde é que era, foi a primeira vez que ele viajou [para tocar]” (AVILSON *apud* ROMÃO, 2021). A irmã reforça essa relação que rapidamente se transformou em parceria: “Onde o Andy ia tava o Luís [Heleno]” (GYSELE *apud* ROMÃO, 2021). Nesse caso, por ser mais velho que o jovem cavaquinista, Luís Heleno agia como um escudeiro, era uma relação de dupla colaboração sociomusical.

Retomando essa espaçada cronologia, investindo na sua vida sociomusical, Andy estudou muito o seu cavaquinho, num nível que, para aquele tempo, sem as facilidades atuais da internet, fez com que se destacasse entre os sambistas e pagodeiros contemporâneos. Com prestígio, fez parte de grupos de pagode muito ativos na Grande Florianópolis, como Grupo Tentação e o grupo que levava seu próprio nome, o Pagode do Andy. Nesse contexto sociomusical, foi cavaquinista e, por algumas vezes, diretor musical da G.R.E.S Embaixada Copa Lord. O músico Wagner Segura, que desde 1984 até meados de 2005 defendeu a escola, descreve esse período<sup>13</sup>:

No começo na década de 80 [1980], eu comecei a sair em 84 [1984] com 'Caldeirão das Bruxas', né? Ali eu saía sozinho no cavaquinho. Mas aí quando eu comecei a pegar no violão [de 7 cordas], quando eu, acho que foi a partir de... a partir de 90 [1990], 89 [1989], aí ele sempre saiu comigo... (SEGURA *apud* ROMÃO, 2021).

Ainda assim, no início da década de 1990 Andy seria muito novo e, conforme vimos com o relato da família, só viria a estudar cavaquinho por volta dos seus 13 anos. Em outra conversa informal, Guilherme Partideiro afirma: “Em 2005 quando cheguei no time musical da Copa Lord, ele já estava já há uns 20 anos” (PARTIDEIRO *apud* ROMÃO, 2021). Essas questões serão pesquisadas a fundo em estudos futuros, contudo, mesmo com as datas não definidas, ao que tudo indica, Andy ainda muito novo já estava no time musical do Copa Lord. O pai, meio emocionado ao falar da escola de samba do filho, explicou: “Ele que comandava lá [o grupo musical]” (AVILSON

13 Wagner Segura é um músico muito conhecido na Grande Florianópolis, lecionou cavaquinho, bandolim e violão de 6 e 7 cordas para muitos músicos dessa região. Tem um método de cavaquinho chamado Nas Batidas do Samba (HABKOST; SEGURA, 2005).



*apud* ROMÃO, 2021). Sobre a possível direção musical não se tem muita pista, mas Guilherme Partideiro declara: “em 2005 eu fui o diretor musical da escola [Copa Lord] e, no Carnaval de 2007 [...] eu me retirei [...] e eu não sei se logo ele pegou a [direção musical]” (PARTIDEIRO *apud* ROMÃO, 2021). Isto tem uma grande chance de ter acontecido até 2012, Carnaval em que Guilherme Partideiro retorna para escola e para o antigo posto. Mas o que se sabe é que nesse período Andy sempre se articulou no sentido de organizar as cifras, harmonias e o grupo musical.

Enquanto formador, Andy lecionou aulas de cavaquinho, banjo e violão na sua residência familiar no Morro do 25. Anos mais tarde o cavaquinista montou o Centro Musical Andy e ampliou sua visão sobre a didática musical<sup>14</sup>. Nesse novo espaço pedagógico de educação musical, de forma empreendedora, convidou outros músicos para lecionar. O pesquisador Duh Romão foi aluno do cavaquinista no Morro do 25 e, anos mais tarde, foi um desses músicos que fez parte do quadro de professores do Centro Musical Andy. Nos anos em que Andy do Cavaco lecionou música, formou talvez centenas de músicos e, entre eles, muitos cavaquinistas que lembram a sua técnica de tanger as 4 cordas.

Tragicamente, uma semana antes do Carnaval, no dia 27 de janeiro de 2016, atuando como cavaquinista e diretor do Grupo Musical da Embaixada Copa Lord que, com sua presença no cordofone já somava prováveis 8 títulos musicalizados na avenida, Andy subia para ancestralidade como um acorde dominante sem resolução<sup>15</sup>.

---

14 O Centro Musical Andy, idealizado pelo cavaquinista Andy do Cavaco, ficava localizado na Av. Brasil, no bairro Bela Vista em São José.

15 Os possíveis campeonatos que Andy do Cavaco conquistou com o G.R.E.S Embaixada Copa Lord foram nos anos: 1996, 1999, 2000, 2002, 2003, 2004, 2008 e 2010.

## Algumas considerações

Tanto Seu Charuto quanto Andy do Cavaco são importantes sujeitos que nos ajudam a compreender, por meio dos sambas, das músicas, das festas e celebrações, uma parte de nossas histórias reduzidas ou esquecidas pelas linhas traçadas pela história política catarinense no século XX.

Pensar as produções sonoro-musicais destes dois baluartes, homens negros na diáspora em Florianópolis, no Brasil, por meio destas análises sociomusicais, é repensar o que entendemos e definimos por história das populações negras em Santa Catarina e no Brasil Meridional.

Ambos solfejam suas histórias transversalmente entre as cordas de seus instrumentos e desenham, entre os acordes de suas batidas, palhetadas e levadas, as melodias da vida dura e violenta a que foram submetidos os negros em suas formas de resistir ao Estado racista brasileiro. Da segregação dos clubes negros que dividiam os espaços a serem ocupados de acordo com a cor da pele até a obtenção de um posto de trabalho, fica visível o tipo de valorização e de discriminação construída pelo modo como opera a sociedade brasileira.

Em suas profissões que sonorizam o mundo e as experiências de negros e negras (e não somente) na diáspora, fica perceptível uma estrutura de dominação que desqualifica, persegue e não reconhece o valor de suas profissões e tampouco sua arte.

Enquanto uma cultura negra diaspórica, o samba e o choro são expressões de vivências e experiências que constituem mundos, ontologias e epistemologias próprias. Otacílio e Anderson experimentaram e dividiram momentos de glórias e de grandes desafios com os seus. Fizeram história nas rodas de samba e

de choro, nas avenidas e apoteoses do Carnaval catarinense, musicaram bailes e grandes festas no sul do Brasil e caminharam com dignidade, perseverança, talento e genialidade rumo à emancipação de sua cultura que cada vez mais os fincou no rol daqueles que, com maestria, souberam ser uma referência para os negros e negras deste país.

Olorum os receba.

Motumbá!

## Referências

CARDOSO, Paulino de Jesus Francisco. **Negros em Desterro: experiências de população de origem africana em Florianópolis na segunda metade do século XIX**. Itajaí: Casa Aberta, 2008.

CURVELLO, Iratan Martins. **Olhar negro**. Blumenau: Amoler, 2018.

HABKOST, Nestor M.; SEGURA, Wagner. **Nas batidas do samba**. Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2005.

ROMÃO, Carlos Eduardo. **Acordes para Cavaquinho: cifras e outras escritas no método popular de Henrique Souza (1913-1990)**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

ROMÃO, Carlos Eduardo. **Cavaquinho em mãos de ébano: três personagens**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

ROMÃO, Jeruse Maria. **A África está em nós: história e cultura afro-brasileira: africanidades catarinenses**. V. 5. João Pessoa, PB: Grafset, 2010.

SILVA, Marcelo da. **“O Poder da Criação”**: outras histórias sobre os festivais de samba-enredo nas encruzilhadas do sul brasileiro. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

SILVA, Marcelo da. **Os bailes, as casas e a rua: o samba nas camadas populares de Florianópolis nas décadas de 1920 a 1950**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2000.

SILVA, Marcelo da. **Ué, gaúcho em Floripa tem Samba? Uma antropologia do samba e do choro na Grande Florianópolis ontem e hoje**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

## **Africatarina e sua Pedagogia das Ruas: artes negras, Carnaval e resistência política**

*Fátima Costa de Lima*<sup>16</sup>

*Edison Roldan da Silveira*<sup>17</sup>

**Resumo:** O artigo conta uma história que começa em 2001, quando o recém-criado grupo Africatarina nasceu com o objetivo de oferecer oficinas de percussão, teatro, dança afro e capoeira a crianças e adolescentes de comunidades periféricas da Grande Florianópolis. Contudo, após dez anos de existência, violências e opressões de cunho racista acarretaram a extinção dessas oficinas. Por outro lado, a resistência política do grupo e sua insistência na Pedagogia das Ruas fez ressurgir, no centro de Florianópolis, as oficinas de percussão do Mestre Edinho Roldan, que, a partir de 2017, oferece aulas permanentes, gratuitas e abertas para pessoas de todas as idades interessadas em tocar tambor. Desde 2019, o grupo retomou o bloco Africatarina e concretizou um antigo sonho, juntamente com outros blocos afro da cidade: o Cortejo e Desfile dos Blocos Afro no Carnaval de Florianópolis.

**Palavras-chave:** Africatarina; Pedagogia das Ruas; artes negras; Carnaval; resistência política.

---

16 Fátima Costa de Lima é atriz, carnavalesca e cenógrafa, professora do curso de Licenciatura em Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Udesc, atual diretora de ensino de Graduação do Ceart.

17 Edison Roldan da Silveira é percussionista, Mestre de Bateria e educador de percussão. Desde 2001, lidera a bateria e o bloco Africatarina. Ambos criaram o nome e fundaram o Africatarina.

*E se a vida vencesse a batalha  
rasgasse a mortalha  
fé no santo forte  
Se a esperança quebrasse a fornalha  
Meu Deus que nos valha  
acabava com a morte  
E ninguém morria  
se a bondade penetrasse o peito  
e a desigualdade fosse poesia  
Toni Edson, Santa Catarina, a Festa da Vida<sup>1</sup>*

Esta reflexão tem como objetivo apresentar o grupo, o projeto, as oficinas, a bateria e o bloco Africatarina<sup>2</sup> desde 2001, quando um coletivo de arte-educadores, na qual estamos inseridos, iniciou um projeto de oficinas afro para crianças e adolescentes na Sociedade Novo Horizonte, Florianópolis, Santa Catarina. Depois de um breve histórico, o texto aborda a Pedagogia das Ruas que Edison Roldan da Silveira, o Mestre Edinho, inicia com sua prática como Mestre de Bateria do bloco Rastafari. Depois, ele a desenvolve no projeto e no bloco Africatarina até os dias de hoje,

---

1 Toni Edson Costa Santos (1979-2021) foi fundador do grupo Africatarina. Educador das oficinas de teatro, Toni Edson também compôs as canções das montagens artísticas, assim como muitos afro-sambas do bloco Africatarina. Esta epígrafe é parte da letra de um afro-samba-enredo que acabou não sendo desfilado pelo bloco, mas ficou guardado em nossa memória. Para nós, autores deste texto e fundadores do Africatarina, é importante que esta epígrafe abra os caminhos de nossas reflexões, neste momento intenso e de luto por nosso amigo e companheiro que nos deixou recentemente, no dia 1º de dezembro de 2021.

2 Ver página *Bloco Africatarina: resgatando a cultura negra catarinense* (s/d) e grupo *Bloco Africatarina: resgatando a cultura dos blocos afros!!!* (s/d), no Facebook.

quando idealizou e concretizou com a contribuição e presença de blocos parceiros<sup>3</sup>o primeiro Cortejo e Desfile dos Blocos Afro de Florianópolis em 2018.Fechamos esta exposição da trajetória de um coletivo focado em produzir e compartilhar o “encantamento” de uma população que “supravive” em sua arte engajada na resistência antirracista. Segundo Simas e Rufino (2020, p. 6),

Para a maioria dos seres que não experimentam o mundo a partir dos alpendres da Casa Grande, das sacadas dos sobrados imperiais e das salas de reunião de edifícios de grandes corporações, cabe entender o encantamento como ato de desobediência, transgressão, invenção e reconexão: a afirmação da vida.

Com muita disposição e a tarefa de afirmar a vida como encantamento, assumimos a posição anticolonialista e anticapitalista a fim de transgredir o sistema racista, inventar nossas artes e nos reconectar com as artes da diáspora africana. Assim nasceu o Africatarina.

### Eu sou o Afri, Africatarina, pode entrar na roda, só falta você<sup>4</sup>

O Africatarina surgiu em 2001, a partir de um projeto que tinha como parceira a Sociedade Novo Horizonte. No início daquele ano, um grupo de arte-educadores se organizou para oferecer oficinas gratuitas e permanentes para crianças e adolescentes com idade de 7 a 17 anos. As oficinas de percussão, dança afro, capoeira e teatro aconteciam cada uma delas duas vezes por

---

3 Os blocos do primeiro cortejo e desfile foram Arrasta Ilha, Baque Mulher Floripa e Cores de Aidê, que chamamos carinhosamente de “o nosso ABC”.

4 Fragmento do refrão do afro-samba-enredo de 2020 do bloco Africatarina (ver final do texto).



semana. Durante dois anos, permaneceram nas dependências desse clube fundado por famílias da comunidade negra da Grande Florianópolis e sediado na Avenida Beira-Mar Norte. No primeiro *release* do Projeto Africatarina – Novo Horizonte se lia:

A Sociedade Recreativa, Esportiva e Cultural Novo Horizonte é uma agremiação sem fins lucrativos, fundada em 1986 e declarada de utilidade pública em 1988. Desde sua fundação, tem investido em atividades que promovam a cultura de seus associados e da comunidade – seja ela local ou cultural –, que transita em suas dependências no edifício-sede, localizado na Avenida Beira-Mar Norte, na capital do Estado.

Como parte de suas ações, tem travado relações de parceria com outras instituições e promovido eventos, como festas do Dia das Crianças, homenagem ao poeta simbolista catarinense Cruz e Sousa e jantares culturais, sempre na busca de uma integração social com a comunidade afrobrasileira, e com a cidade em que está sediada.

Na entrada deste milênio, a atual diretoria resolveu, como carro-chefe de suas atividades, dedicar-se à formação cultural das comunidades com que, de alguma maneira, está vinculada. Trata-se do Projeto AFRICATARINA, criado pelo Grupo AFRICATARINA (Edinho Roldan, Fátima Lima e Helena Aschermann), com a intenção de estimular o ensino e a expansão do ensino das artes e das culturas afrobrasileiras (LIMA, 2001, p. 1).

Com esse objetivo, Mestre Edinho, Helena e Fátima se organizaram como equipe de gestão do projeto Africatarina, juntamente com Júlia Aschermann. Helena e Júlia coordenavam as tarefas de produção enquanto Fátima realizava a coordenação pedagógica. Mestre Edinho se incumbia da representação pública do projeto Africatarina e ministrava a oficina de percussão. O primeiro coletivo Africatarina ainda contava com Aldelice Batista Braga, Flávio Prado da Rosa e Giane Rosa (hoje, Abbott) na oficina de



dança afro; Denise Bendiner, Camila Aschermanne Toni Edson na oficina de teatro; e MulekaMwewa, Leonardo “Mudinho” e Rafael “Feijão” na oficina de capoeira. Acompanhou também os primeiros anos de trabalho do grupo a estudante da Licenciatura em Teatro do Ceart/Udesc Dafne Fonseca Arbex, que escreveu seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) sobre o Africatarina (ARBEX, 2002).

Apesar de termos oferecido oitenta vagas, cerca de duzentas crianças e adolescentes frequentaram as oficinas do projeto Africatarina – Novo Horizonte. Além das oficinas, participávamos dos eventos do clube e fazíamos outras apresentações artísticas em escolas e eventos públicos da Grande Florianópolis. O projeto Africatarina permaneceu apenas dois anos na Sociedade Novo Horizonte, mas rapidamente se expandiu para outras localidades e bairros da região. No ano de 2005, já eram onze as oficinas oferecidas para cerca de trezentas crianças e adolescentes de seis comunidades da Grande Florianópolis: Agrônômica, Armação, Lagoa do Peri, Retiro da Lagoa, Santo Antônio de Lisboa e Sambaqui.

Ademais das ações de ensino e aprendizagem da cultura afro, cada oficina investia em criações autônomas, como: a bateria Africatarina, na oficina de percussão; os batizados anuais de alunos e alunas da oficina de capoeira no grupo Beribazu, ao qual os educadores eram filiados; as coreografias da dança afro e as peças teatrais montadas nas oficinas de teatro e de dança afro; e as músicas do bloco Africatarina, a maioria de autoria de Toni Edson.

Simultaneamente à criação do grupo Africatarina<sup>5</sup>, a direção de extensão do Ceart/Udesc aprovou o Programa de Extensão Africatarina já em 2001. O apoio da universidade forneceu infraestrutura– espaço e bolsas de extensão– e reconhecimento

---

5 Em 2001, foi alterada a razão social do CNPJ do Grupo A de Teatro, existente desde 1984, para Grupo Africatarina de Arte e Arte-Educação.

das ações do grupo Africatarina. Também nos quatro anos iniciais estabelecemos parceria com o ICOM, cujos editais selecionaram alguns de nossos projetos, o que resultou na obtenção de recursos e em nossa participação em formações do Instituto Comunitário da Grande Florianópolis<sup>6</sup>.

Tivemos outros parceiros. Por exemplo, em 2005, com a Universidade de Bolonha, apoiada pelo Consulado Geral da Itália, o Africatarina realizou várias atividades no Projeto **Percurso de Pesquisa Multicultural – I Encontro de Jovens Pesquisadores Brasileiros e Italianos** (LA REDAZIONE DI TEATRO, 2008). Importante relatar que, em toda a sua história, o Africatarina – grupo, projeto, oficinas, bateria e bloco – esteve totalmente envolvido com as comemorações de 20 de novembro, do Mês e do Dia da Consciência Negra. Como em 2003, quando realizou a Kizomba em quatro escolas públicas da Grande Florianópolis para o Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (NEAB). Além disso, promoveu eventos nas comunidades em que atuava, como o Bingo Africatarina – Novo Horizonte em 2002, na sede da Agronômica; o Galeto Dançante Africatarina em 2007 e a Rua da Criança em 2010, na Armação do Pântano do Sul.

Por fim, o Africatarina – grupo e programa – obteve muitos reconhecimentos, troféus e prêmios na sua fase inicial, que durou dez anos. Entre eles, recebeu em 2005 o Certificado do Conselho Municipal dos Direitos da Criança e do Adolescente, que reconhecia a qualidade e a relevância social das oficinas

6 É importante ressaltar que todos/as integrantes do grupo Africatarina sempre fizeram trabalho voluntário na organização. Todos os recursos recebidos em editais ou por doação foram e são, até os dias de hoje, destinados aos projetos Africatarina. Os recursos são alocados na otimização da infraestrutura, antes das oficinas e hoje dos trabalhos da oficina de bateria e dos desfiles do bloco Africatarina, como: produção das atividades, manutenção de equipamentos e, no caso das oficinas anteriores, para alimentação e transporte de crianças e adolescentes.

Africatarina no atendimento à população infantil. Em 2008, recebeu a Medalha Doutel de Andrade da Secretaria de Estado de Assistência Social, Trabalho e Habitação. Conforme Decreto n. 1.558 de 06/08/2008, a medalha reconhece organizações e agentes sociais que atuam na construção de políticas públicas em prol dos direitos sociais da população catarinense.

Enquanto construía pedagogia própria para o ensino, a transmissão e a valorização da cultura negra, o Africatarina também produzia sua arte.

### E sai na avenida mantendo a esperança no instrumento criança<sup>7</sup>

Já no segundo ano, em 2002, o coletivo Africatarina começou a preparar sua primeira montagem artística. Todos/as educadores/as e estudantes participavam da criação e das apresentações de *Buiu – isto é Real*. Buiu era o nome social de um adolescente que fora ritmista do bloco Rastafari<sup>8</sup>, a quem foi negada a educação, os meios de sobrevivência e a visibilidade social. Terminou sua vida de forma trágica: assassinado aos dezesseis anos, Buiu tornou-se uma imagem dialética<sup>9</sup> (BENJAMIN, 2007) para a criação artística do Africatarina, que fez de sua existência concreta inspiração para honrar, com sua arte, a memória de tantas vidas negras perdidas

---

7 Fragmento do afro-samba-enredo *Buiu – Isto é real*, de autoria de Toni Edson.

8 Pioneiro dos blocos afro de Florianópolis, o bloco Rastafari fez sua primeira saída no Carnaval de 1994 e tornou-se a inspiração para que Mestre Edinho, Mestre da Bateria do Rastafari, criasse o Africatarina.

9 Com o conceito de “imagem dialética”, o pensador crítico Walter Benjamin pontua imagens que, concentrando em si o encontro entre mito e história, potencializam a crítica do tempo presente.

pelo abandono<sup>10</sup> do Estado e da sociedade – no caso de Buiu, a sociedade catarinense.

A segunda montagem foi *Boi Cidadão*: um Boi de Mamão, figura central do folclore popular da capital e outras localidades do estado de Santa Catarina, montado a partir do conteúdo pedagógico e artístico das oficinas afro, um material cujas fontes são as manifestações e expressões da cultura negra. Com o *Boi Cidadão* foi possível ao grupo Africatarina começar a falar em cultura negra catarinense.

A partir de 2003, o grupo iria se voltar para outra forma de expressão. Em uma das reuniões sistemáticas de educadores/as e coordenadores/as, Mestre Edinho explicitou sua vontade de nos lançar no Carnaval. Começavam os trabalhos da bateria e do bloco Africatarina, e o grupo começou a produzir seu primeiro desfile. Enquanto a oficina de percussão preparava a bateria, a oficina de teatro criava uma comissão de frente e as oficinas de dança e de capoeira coreografavam e ensaiavam suas alas. Uma composição foi criada coletivamente<sup>11</sup> numa roda de samba: *Tributo a Bob Marley – Paz, Amor e Educação*. Em homenagem ao artista jamaicano pioneiro do *reggae* e líder pacifista, o bloco Africatarina saiu no

---

10 O conceito de “abandono” faz referência ao desfile carnavalesco da escola de samba Beija-Flor de Nilópolis intitulado *Monstro é aquele que não sabe amar! Os filhos abandonados da pátria que os pariu*. O desfile campeão de 2018 do Concurso do Grupo Especial das Escolas de Samba da LIESA do Rio de Janeiro desfila “‘O Abandono’ da criatura pelo criador, através de ‘uma análise comparativa com os filhos abandonados do Brasil (a pátria que nos pariu); que carentes de cuidados, de amor e de ternura, só queriam ser amados, mas foram desamparados ao léu. O descuido, o desleixo e o desdém para com a população, que sofre com diversos flagelos, ocasionados por carências múltiplas: falta assistência social, educação, cultura, saúde, segurança, consciência, empatia” (LIMA, 2019, p. 192).

11 Faziam parte desta roda Ney e Nelson da Silveira, além de Mestre Edinho e outros sambistas.

Carnaval de 2004 “pedindo paz e amor / e muita justiça social” – como versa nosso primeiro afro-samba-enredo.

Figura 1 – Primeiro desfile do bloco Africatarina, Santo Antônio de Lisboa, Carnaval de 2004.



Foto: Fátima Costa de Lima

Fonte: Acervo do bloco Africatarina, 2004.

Pela primeira vez educadores/as e coordenadores/as, pais e parentes das crianças e adolescentes que frequentavam as oficinas Africatarina, amigos/as e moradores/as dos bairros, acadêmicos/as e artistas se uniram nas comunidades ilhoas da Armação e Santo Antônio de Lisboa. Com sua arte carnavalesca, o bloco Africatarina cruzou a ilha de norte a sul a fim de chamar a atenção da sociedade para o valor da educação e do amor na formação humana.

No ano de 2005, o bloco saiu com o enredo *Buiu – Isto é Real*, retomando a montagem teatral de 2002. O afro-samba daquele ano integra o repertório da bateria Africatarina até os dias de hoje.

Figura 2 – Bateria Africatarina na Passarela do Samba Negro Quirido, Florianópolis, 2006.



Foto: Fátima Costa de Lima

Fonte: Acervo do bloco Africatarina, 2006.

Em 2006, o afro-samba-enredo *Manifesta Negra*, composto por Toni Edson, homenageava as mulheres negras e as orixás femininas<sup>12</sup>.

---

12 Originalmente, essa canção fazia parte do repertório de produção teatral homônima, com dramaturgia de Toni Edson e direção de Fátima Costa da Lima. No elenco, além de Toni estavam Adriana Patrícia dos Santos, Luciana dos Santos e Mestre Edinho. A peça *Manifesta Negra* foi produzida em 1999, para as comemorações do Dia da Consciência Negra do Grupo de Mulheres Negras Antonieta de Barros, de Florianópolis. Estavam presentes nessa apresentação artística as professoras Neli Góes, Altair Felipe e Uda Gonzaga. Em 2001 esse grupo se institucionalizou como Associação de Mulheres Negras Antonieta de Barros (AMAB) (CARVALHO, 2017).

Com o refrão “Salve Iansã, Oxum e Iemanjá, salve a mulher negra”, o tema exalta a resistência histórica e a resiliência cotidiana dessas mulheres, num contexto via de regra violento e opressor que as cerca. O afro-samba cantado no cortejo carnavalesco que saiu na Rua Principal da Armação e no Sambódromo de Florianópolis fala sobre giras e rodas, maternidade e trabalho das mulheres que ocupam o coração da cultura negra brasileira.

Em 2007, *Sol Floripa, som África, sou Africatarina* foi o título do nosso afro-samba-enredo, de autoria do músico compositor João Carlos Menezes. A letra fala das saídas do bloco Africatarina pelas ruas de Florianópolis: “Bate coração / vejo tão linda essa multidão / É o Africatarina / enchendo a rua com a percussão [...] Bate no mercado / o coração da minha cidade / Cultura negra pede licença / o samba-reggae do morro invade”.

Figura 3 – Mestre Edinho ensaia a bateria Africatarina na Associação dos Pescadores da Armação, 2009.



Foto: Fátima Costa de Lima  
Fonte: Acervo do bloco Africatarina, 2009.

O desfile do ano seguinte foi inspirado pela necessidade de defesa da natureza da ilha de Santa Catarina, atacada pela especulação imobiliária e outros modos de ganância do capital. Com *Vamos salvar o planeta!*, de autoria de Roberto Gil, o bloco Africatarina se uniu à demanda mundial da causa ambiental cantando “Todo mundo na praça / com a baqueta na mão / para salvar o planeta / da poluição [...] Cuide bem do rio / terra céu e floresta / nosso mar e a lagoa / que o resto é festa”.

No ano de 2009, África foi nosso tema. No ano anterior, a ONG estadunidense Mimamusic, liderada por Christopher Geiseler, trouxe a Florianópolis músicos de diversos países – Jamaica, Grécia, Itália e outros – para ações de formação musical com as crianças e adolescentes das oficinas Africatarina. Uma versão da canção *Fumuá Alafíá Axé Axé*, de autoria dos músicos do Mimamusic Allan Bell e Alex Mitnick, resultou no nosso afro-samba-enredo, composto por Polyana Maciel, Dayse Alves, Uila Roldan e Fátima Costa de Lima.



Figura 4 – Bateria Africatarina abre programação de Carnaval da cidade de São José, 2009.



Foto: Christopher Geiseler

Fonte: Acervo do bloco Africatarina, 2009.

Em 2010, o bloco Africatarina realizou seu último desfile dessa primeira fase. O afro-samba-enredo *Saudáfrica*, composição de Toni Edson, tematizava a amizade entre Brasil e África do Sul, no ano em que a Copa do Mundo foi sediada naquele país. Desfilamos na Armação e abrimos a programação de Carnaval da cidade de São José, na Grande Florianópolis. Naquele ano, Mestre Edinho formou sua bateria com crianças e adolescentes do sul da ilha de Santa Catarina, do Maciço do Morro da Cruz e da região do Morro da Caixa do Estreito – onde a oficina de percussão acontecia em parceria com a Fundação Casan (Fucas). Assim como no ano anterior, a bateria contava com cerca de 120 ritmistas.

Mas...

## A travessia resiste na memória<sup>13</sup>

A ilha de Santa Catarina se viu recentemente assolada pelo acirramento da evangelização<sup>14</sup>, do fascismo e de comportamentos e discursos políticos racistas e de ódio. Muito antes da eleição do atual presidente da República Federativa do Brasil (a que muitas vezes se atribui esse fenômeno), as atividades do Africatarina foram sendo gradualmente interrompidas por iniciativas obscuras e mal explicadas, muitas vezes oriundas das próprias instituições que nos abrigavam. Escolas alegavam que não tinham mais espaço para abrigar as oficinas e os tambores, e vizinhanças reclamavam do “som alto”.

Os próprios autores deste artigo tiveram que responder denúncias como a de que o Mestre de Bateria estaria criando uma *gang* de crianças na Armação e de que os tambores do Africatarina estariam espantando as lontras da Lagoa do Peri. Passamos a ter que frequentar audiências jurídicas e a escrever respostas a denúncias anônimas, convivemos com agentes do Estado e da lei e, por fim, fomos instados a parar nossas oficinas, pelas quais passaram centenas de crianças e adolescentes. Enfim, experimentamos o assédio e a violência étnico-racial, da sociedade e do Estado, contra as artes e a cultura negra.

É importante destacar que o trabalho do Africatarina com as culturas de origem africana extrapola a já importante tarefa de transmitir

---

13 Fragmento do afro-samba-enredo intitulado *A voz do tambor Africatarina é a voz da rua – O olho da cobra sabe quem é quem*, composição da Ala de Compositores do Africatarina, formada para o último Carnaval, realizado imediatamente antes da pandemia de Covid-19.

14 A evangelização é aqui citada porque vêm em grande parte dessa comunidade muitas das opiniões e ataques contra as religiões afro, que afetaram a efetividade das ações educacionais e artísticas do Africatarina.

seu conteúdo. Lidamos com uma cultura de “supravivência” (SIMAS; RUFINO, 2020), de reinvenção e de recriação em cruel contexto histórico da escravização dos corpos negros. Disso experimentamos hoje as consequências de opressão e exploração de nossas experiências e de nossa resistência política, à crueldade e à repressão contra a população negra brasileira e às artes de seus corpos encantados das ruas (SIMAS, 2020).

No Africatarina, colecionamos centenas de relatos de professores/as, supervisores/as e diretores/as de escolas, assim como de pais, mães e demais parentes das crianças e adolescentes, sobre os modos como os trabalhos das oficinas, da bateria e do bloco Africatarina contribuíram para o crescimento de nossos alunos e alunas. Contribuímos sistematicamente com a vida escolar de estudantes e com projetos escolares; criamos e participamos ativamente de comemorações e cerimônias comunitárias; e integramos campanhas para melhorias infraestruturais, culturais, sociais, educacionais e econômicas das comunidades. Representamos escolas, bairros e vizinhanças parceiras localmente, em outras cidades e no exterior – como, por exemplo, na viagem a Santiago do Chile com *Da África ao Africatarina*, para participar do Encontro de Teatro Infantil e Juvenil, no ano de 2006 (ESCÁNER CULTURAL, 2005). Tudo isto e mais, o que não temos espaço para desenvolver aqui, implica o trabalho com as artes e as culturas negras neste país. Mesmo assim, tivemos que parar as oficinas de dança afro e capoeira no ano de 2010.

As oficinas de teatro não exatamente acabaram: em 2011, o projeto foi convertido no Programa de Extensão Nega - Negras Experimentações Grupo de Artes do Centro de Artes da Udesc (LIMA, 2015). Entre suas muitas ações extensionistas, esse programa realizou criações de centenas de apresentações artísticas, em especial da peça teatral *Preta-à-Porter* (PAES, 2017; SILVA, 2019);

oficinas em escolas e organizações públicas; cineclubes; formações em teatro, percussão e dança oferecidas à comunidade catarinense, etc. Ali nasceu o primeiro grupo de teatro negro de Santa Catarina: o Coletivo Nega, formado por atrizes negras. Em seus dez anos de existência, o coletivo tem sido selecionado em muitos editais públicos de Florianópolis, Santa Catarina e América Latina. Festejando sua primeira década, seu último trabalho se intitula *Canto prá Quem é de Noite* (COLETIVO NEGA, 2020).

A percussão Africatarina não deu prosseguimento às oficinas e aos desfiles de Carnaval, mas criou a bateria *show* Africatarina. Reduzido o grupo, alunos e alunas já jovens formaram, sob a batuta do Mestre Edinho e com produção de Fátima Costa de Lima, um conjunto de tambores com 12 ritmistas que continuou a apresentar-se na Grande Florianópolis e em outras cidades de Santa Catarina. A partir de 2011, essa bateria desenvolveu e ampliou o repertório Africatarina, composto com músicas próprias e algumas outras composições afins, como as do Olodum<sup>15</sup> de Salvador da Bahia; além de incorporar também o ritmo do samba-enredo<sup>16</sup>. Assim, nós do Africatarina continuamos até 2015, quando tivemos que parar outra vez.

Dessa vez, por pouco tempo.

---

15 O Olodum é o grupo percussivo baiano que mais influenciou a formação musical e percussiva do Mestre Edinho do Africatarina.

16 Além de Mestre de Bateria Afro, Mestre Edinho foi Mestre de Bateria da Nação Guarani, da Palhoça, e da Bateria *Show* da Embaixada Copa Lord. Como ritmista, iniciou ainda adolescente na Bambas da Orgia, de Porto Alegre, fundada por seu pai e seu tio. Saiu na Copa Lord e na Protegidos da Princesa; e hoje toca cuíca na Dascuia, todas escolas de samba de Florianópolis.

## Tem que ter amor, atitude, erguer nossa bandeira, negritude<sup>17</sup>

Em 2017, Mestre Edinho começou a planejar o novo retorno do Africatarina. Depois de avaliar sua Pedagogia das Ruas, uma construção autodidata cuja trajetória se iniciou em 1994, como Mestre de Bateria Afro no bloco Rastafari. Aprofundando sua metodologia própria nos trabalhos das oficinas, da bateria e da bateria *show* Africatarina, Mestre Edinho sentiu necessidade de novos estudos e dedicou-se a pesquisar questões históricas sobre a resistência cultural da população negra brasileira<sup>18</sup>. Também ampliou seus conhecimentos de teoria e notação percussiva, além de seguir desenvolvendo sua prática musical. E resolveu levar os tambores do Africatarina para as ruas do centro de Florianópolis.

Começou com a retomada tanto do local onde o bloco Rastafari colocava seus instrumentos, o porão do então Palquinho da Alfândega, quanto do seu local de desfile: a Praça XV de Novembro, o coração da cidade de Florianópolis. Após muitas negociações, o Africatarina obteve anuência da SETUR/PMF e outras instituições governamentais que regem a ocupação dos espaços da cidade. Assim, na metade de 2017 se iniciou a fase mais recente do Africatarina.

---

17 Lamento de saída do bloco Africatarina desde 2019. Originalmente refrão do afro-samba-enredo do desfile do bloco em 2018. “Lamento” é uma chamada curta, cantada imediatamente antes da saída de uma agremiação carnavalesca, a fim de concentrar os/as componentes da agremiação no desfile que está para começar. Feito pela/o intérprete principal, o lamento desperta a emoção, é uma espécie de estopim da energia de desfilar num grande coletivo carnavalesco.

18 Treze anos antes, Mestre Edinho (SILVEIRA, 2004) havia defendido a monografia intitulada *A Força da Percussão na Formação da Cultura Afrobrasileira*, trabalho de finalização do Ensino Médio cursado no EJA – Núcleo Centro de Florianópolis.



Durante todas as tardes de sábado (que em pouco tempo foram acrescidas com as noites de quarta-feira, por demanda dos componentes da bateria que se reconstituía), Mestre Edinho botava os tambores na Praça da Alfândega e a massa foi se formando. Como na epígrafe que Peter Sloterdijk (2009, p. 15) glosa de Elias Canetti (2019): “Algumas poucas pessoas podem estar reunidas, cinco ou dez ou doze, não mais. Nada foi anunciado, nada esperado. De repente tudo fica preto de gente”.

Abateria Africatarina foi se recompondo aos poucos, mas foi rápida a nossa percepção de que o interesse da sociedade pelo Africatarina encontrava-se mais vivo do que nunca. O primeiro desfile do retorno do Africatarina ocorreu em 2018, trazendo de 2006 o afro-samba-enredo *Manifesta Negra*.

Figura 6 – Mestre Edinho Roldan na saída do bloco Africatarina na Praça XV de Novembro, 2018.



Foto: Mhirley Lopes

Fonte: Acervo do bloco Africatarina, 2018.

Depois do Carnaval, tivemos que retirar os tambores do Palquinho da Alfândega e encontramos um grande parceiro: o Instituto Arco-Íris que, sediado na região do centro cultural da cidade, a Travessa Ratcliff, tem nos dado todo o apoio assim como tem todo o nosso apoio, nos anos mais recentes. Nesse período, Mestre Edinho idealizou o Desfile dos Blocos Afro de Florianópolis. Procurou a parceria dos blocos afro Arrasta ilha, Baque Mulher Floripa e Cores de Aidê, e já no Carnaval de 2019 saímos muito bem acompanhados/as, desfilando nosso enredo *Quem grita quem morre? Africatarina contra o genocídio do povo negro e indígena*<sup>19</sup>, composição de Jadson Fraga, que compôs os sambas-reggaes do pioneiro bloco Rastafari.

Figura 7 – Saideira do bloco Africatarina em 2020, Praça XV de Novembro, Florianópolis.



Foto: Folião Anônimo  
Fonte: Acervo Africatarina, 2020.

19 Ver nota 17. Nos dois últimos anos, os enredos foram escritos pela historiadora Aline Dias dos Santos e Fátima Costa de Lima, uma das autoras desta reflexão.

Em 2020, nosso último desfile até agora, saímos com o afro-samba-enredo *A voz da rua é a voz do tambor Africatarina*, composição de Rita Roldan, Marcelo Xavier, Cris Bittencourt, Comar e Hugo Lopes, integrantes da recém-fundada Ala de Compositoras e Compositores do Africatarina. Nossas intérpretes são Elaine Sallas, voz principal; Vanda Pinedo, liderança catarinense do Movimento Negro Unificado (MNU); e Thuanny Paes e Fernanda Rachel, atrizes do Coletivo Nega, todas acompanhadas do cavaco de Marcelo Xavier. A arte da nossa camiseta foi criada por Tathiana Zimmermann, ritmista da bateria Africatarina e arteira de estêncil.

Na bateria, cerca de 60 ritmistas produziram a alta voltagem da energia coletiva que inundou a Praça XV<sup>20</sup> na sexta-feira de Carnaval e fez o povo empurrar o caminhão de som quebrado ladeira acima, cantando:

Lá vem o Afri, Africatarina  
Pode entrar na roda, só falta você  
Nós somos a rua, a luta continua  
O olho da cobra sabe quem é quem

A travessia resiste na memória  
Arroboboi Oxumaré  
Caramuru e Aracati no Carnaval  
das águas vem o axé  
Azmina, azmona, ozmano representa  
Na batalha a rima é ação, revolução  
O pop tranca a rua: fascistas não passarão  
Lebara ô!

---

20 Em 2020, o Africatarina saiu também na rua central da Armação, comunidade do sul da ilha de Santa Catarina; e fechou o Carnaval da Avenida Hercílio Luz, centro, em frente ao La Kahlo.



Ê lebaraô! Vai abrir caminho  
Ninguém solta a mão de ninguém  
você não tá sozinho  
Invisível não és  
Chegou nossa hora, chegou nossa vez  
Impossível não é  
É o povo da rua! é o nosso xirê  
Laroyê!

Espanto o terror com a voz do tambor  
Ocupo o Arco-Íris pra me manifestar  
Nas trilhas do mar da ilha  
o fogo do olho brilha que nem o Boitatá

O capital mancha o azul do mar  
Bernunça Dragoa vem denunciar:  
Ele não! Ele não! Ele não não não!  
A volta na praça ainda é de graça  
Eu tô lá!

Colocamos aqui a letra inteira do afro-samba de 2020 porque ele traz o tom da nossa resistência política. Pois, para além do Carnaval, durante o ano a bateria Africatarina se apresenta em escolas, universidades e eventos públicos e comunitários, em manifestações sociais como o 8M e ocupações como a Marielle Franco.

Este foi nosso último Carnaval, mas...

## Nós somos a rua, a luta continua<sup>21</sup>

Neste texto fizemos um breve memorial das duas décadas de existência do Africatarina. Desde o começo nas oficinas Africatarina na Sociedade Novo Horizonte até os Desfiles dos Blocos Afro em volta da Praça XV, foram vinte anos em que convivemos com muitas pessoas: muitas aglomeraram no Africatarina, algumas se foram e nós seguimos, pensando no próximo Carnaval.

O que sabemos é que a resistência política do Africatarina através do encantamento da Pedagogia das Ruas seguirá ecoando em nossos tambores e corpos encantados. Afinal de contas, como cantamos em 2020, “o olho da cobra sabe quem é quem”. Axé.

### Referências

AFRICATARINA. **Bloco Africatarina: resgatando a cultura negra catarinense**. [página do Facebook]. Disponível em: <https://www.facebook.com/africatarina>. Acesso em: 21 nov. 2021.

AFRICATARINA. **Bloco Africatarina: resgatando a cultura dos blocos afro!!!** [grupo público do Facebook]. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/808411979322833>. Acesso em: 21 nov. 2021.

ARBEX, Dafne Fonseca. **Ação social e projeto pedagógico: uma experiência com o Grupo Africatarina**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – Departamento de Artes Cênicas, Ceart, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

---

21 Fragmento do afro-samba-enredo de 2020 do bloco Africatarina.

CANETTI, Elias. **Massa e poder**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CARVALHO, Carol Lima de. Mulheres negras em ação: Associação Mulheres Negras Antonieta de Barros, Florianópolis-SC (1985-2015). In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE, 3., 2017, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: Udesc, 2017. Disponível em: <http://eventos.udesc.br/ocs/index.php/STPII/IIISIHTP/paper/viewFile/683/431>. Acesso em: 12 nov. 2021.

COLETIVO NEGA. **Canto pra quem é de noite**. [Canal do Coletivo NEGA do Youtube, estreia em 2 de outubro de 2021]. Disponível em <https://www.youtube.com/channel/UCKWFBPq1tXhL6uGgIzUwPg>. Acesso em: 17 nov. 2021.

ESCÁNER CULTURAL. Programación del Encuentro Mundial de Teatro Infantil y Juvenil (16 al 22 de enero de 2006). **Escáner Cultural**, Santiago do Chile, ano 7, n.79, dez. 2005.

LA REDAZIONE DI TEATRO. **Percorsodiricercamulticulturale: I incontro digiovaniricercatoribrasiliani e italiani. Il Cartelone, Le News di Teatro, 2004.**

LIMA, Fátima Costa de. **Release de lançamento do Projeto Africatarina**. Florianópolis: Acervo do Grupo Africatarina, 2001.

LIMA, Fátima Costa de. Dramaturgia não aristotélica contra a empatia no teatro negro de Preto-à-Porter do Coletivo NEGA. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX ENGELS, 8., 2015, Campinas. **Anais...** Campinas: Unicamp, 2015. Disponível em: [https://www.ifch.unicamp.br/formulario\\_cemarx/selecao/2015/trabalhos2015/F%C3%A1tima%20de%20Lima%2010415.pdf](https://www.ifch.unicamp.br/formulario_cemarx/selecao/2015/trabalhos2015/F%C3%A1tima%20de%20Lima%2010415.pdf). Acesso em: 20 nov. 2021.

LIMA, Fátima Costa de. Benjamin, entre o monstro e o vampiro: politização da arte das alegorias de escolas de samba no carnaval carioca de 2018. In: SOUZA, Ricardo Timmet *al.* (orgs.) **Walter Benjamin: estética, política, literatura, psicanálise**. Porto Alegre: Fi, 2019.

PAES, Thuanny Bruno Rodrigues Paes. **Teatro é Coisa de Preto e Preta Sim! O surgimento do Teatro Negro do Coletivo NEGA em Florianópolis, Santa Catarina**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro)–Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: 0000496f.pdf (udesc.br). Acesso em: 11 jul. 2021.

SILVA, Fernanda Rachel. **O beijo e o tapa! Manifesto e interseccionalidade no Teatro Negro do Coletivo NEGA**. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2019. Disponível em: 000084d9.pdf (udesc.br). Acesso em: 11 jul. 2021.

SILVEIRA, Edison Roldan da. **A força da percussão na formação da cultura afro-brasileira**. Trabalho de Conclusão de Curso (EJA – Educação de Jovens e Adultos) – Núcleo Centro, Secretaria Municipal de Educação, Florianópolis 2004.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Encantamento: sobre política de vida**. Rio de Janeiro: Mórula, 2020.

SIMAS, Luiz Antônio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SLOTERDIJK, Peter. **O desprezo faz massas**:ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna. Tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

VIEIRA, Gilmara de Oliveira. **Bloco Rastafari: história, memórias e resistências no carnaval de Florianópolis (1993-2006)**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado e Licenciatura em História) –Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/204303/TCC%20%20TRABALHO%20DE%20CONCLUS%c3%83O%20DE%20CURSO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 5 nov. 2021.

## “Cantamos a força dos tambores... somos o maracatu”: Arrasta Ilha e seu todo performático disputando a cidade

Por Charles Raimundo<sup>1</sup>

**Resumo:** Ecoa pela cidade de Florianópolis o som estrondoso da orquestra percussiva de baque virado, e com ela corpos dançam e cantam histórias ancestrais. Pioneiro na prática do maracatu nação no sul do Brasil, há vinte anos o grupo Arrasta Ilha vem disputando o espaço público da cidade, seja nas ruas, praças ou praias, bem como o *campus* da Universidade Federal de Santa Catarina, seu lugar de encontro, ensaios e deliberações. Não apenas o espaço físico é território de atuação do grupo: com a crise sanitária atrelada à pandemia de Covid-19, o coletivo precisou se (re)inventar no mundo virtual. O presente ensaio visa a tecer reflexões sobre a prática ancestral afrodiáspórica do maracatu e seu todo performático por meio da trajetória do Arrasta Ilha e as ações que desenvolve. Aqui, a música, representada em trechos de letras selecionadas e poética da escrita almejada neste artigo, é coro de vozes para apresentar as trilhas que os tambores proporcionam ao fazer a cultura negra no sul do Brasil. Na qualidade de conjunto existencial associativista – enquanto coletivo próprio e aliado a outros movimentos sociais – buscamos entender seu ativismo pautado em valores afrocentrados que disputam o acesso à cidade com seu cortejo, bem como o universo virtual, usando como base os ensinamentos de negras e negros que enfrentaram e enfrentam há séculos a opressão de um Estado estruturalmente racista.

1 Mestre do maracatu Arrasta Ilha; professor de História do IFSC *campus* Jaraguá do Sul; doutor em Antropologia pelo PPGAS/UFSC; pesquisador do Núcleo de Estudos e Relações Inter-étnicas (Nuer); e pai do Nagô e do Irê.

**Palavras-chave:** Maracatu; ancestralidade; territórios; matriz africana; enfrentamentos.

*O mundo é largo e dá pra todos vadiá/  
Arreda do caminho que o leão já vai passar..  
(Maracatu Leão Coroado – fundado em 1863)*

*...Quem vem lá, forte como o trovão  
Quem vem lá, faz a terra tremer..  
(Maracatu Arrasta Ilha – fundado em 2002)*

Saravá a todas/os/es que irão deslizar seus olhares sobre este texto e tentar escutar as histórias e ideias aqui evocadas. Saravá também à coordenadora do projeto, professora e rainha Alexandra Alencar, que me possibilitou estar junto neste caderno com algumas referências de intelectuais artistas/trabalhadores da cultura, pelos quais sempre tive o maior respeito e admiração, pois acompanho suas trajetórias, lidas e desafios já faz algum tempo, seja no samba ou no samba-reggae, alguns/as parceiros/as do Arrasta Ilha (A.I.).

O maracatu Arrasta Ilha tem trajetória marcada por diferentes atravessamentos, que compõem seu cotidiano e formas de fazer existir em Florianópolis/SC desde 2002. Em atuação ininterrupta, o grupo realizou produção de eventos, materiais didáticos, material virtual, projetos (premiados e não premiados – oficialmente), gravações e incontáveis apresentações. De sua fundação ao tempo atual, o coletivo teve os domingos como espaço privilegiado de ensaios, partilhas, organização e sociabilidades. Além disso, esse momento funciona não só como lugar criativo dançante e percussivo como também espaço de formação e compreensão da centralidade do saber africano e afro-

brasileiro no desenvolvimento do trabalho coletivo e existencial. No caso desta prática, falamos do maracatu, que remete seus cantos ao Brasil colonial, desde o século XVIII, como citado por Pereira da Costa (*apud* FERREIRA, 1951) em seu livro *O Folclore Pernambucano* registrando loas do período cantadas em Igarassu.

Larga bibliografia retrata com maiores detalhes características do maracatu nação de baque virado, originário de Pernambuco/PE e que hoje está espreado por diferentes cidades do planeta, articulando e alimentando redes de informação e intercâmbio. Na pluralidade de fazeres dentro da nação de maracatu, diferentes áreas do conhecimento acadêmico já escreveram sobre seus aspectos históricos, patrimoniais, artísticos, antropológicos, geográficos, culturais, educacionais e religiosos. Algumas reflexões teóricas interessantes podem ser encontradas em Guerra-Peixe, 1980; Lima, 2005; Guillen, 2008; Kubrusly, 2007; Alencar, 2015; e Raimundo, 2018. Em suas respectivas referências bibliográficas e fontes são encontradas outras tantas reflexões sobre maracatu.

Outro ponto de referência deste artigo é a compreensão das próprias memórias que os maracatuzeiros/as/es têm de si e são expressas em canções, roupas de apresentação e material autoral produzido. Nessas composições dos próprios coletivos, tanto das nações referências<sup>2</sup> quanto para o próprio A.I., do qual desde sua fundação venho fazendo parte, são mobilizadas tradições, inovações e processos criativos que ativam camadas de passado em diálogo com o presente. Uma dessas formas são as loas<sup>3</sup> tiradas que evocam suas origens e fundamentos, bem como cantam seu presente:

---

2 Nação Estrela Brilhante de Igarassu, fundada em 1824; Nação Leão Coroado, fundada em 1863; Nação Estrela Brilhante de Recife, fundada em 1906; Nação Porto Rico, 1916; Nação Encanto do Pina, fundada em 1980.

3 Como são chamadas as letras das toadas de maracatu.



Vêm virando 10 anos de história, criando novas memórias, coroada seja a beleza e a força da nação Nagô (Maracatu Arrasta Ilha, 2012).

Dona Inês é minha Rainha, de Palmares a Palmeirinha (Porto Rico, 2003)

SC mais que terra genial, trouxe de Pernambuco, um batuque colossal / SC mais que terra genial, trouxe de PE, seu batuque original (Mestre Valter França, composição para Arrasta Ilha, 2003).

Estas são fontes valiosas para conversarmos aqui sobre como esses materiais podem nos trazer os sentidos aprendidos no fazer, característicos da nação Nagô, predominante nos fundamentos do maracatu. “O pensamento nagô é uma provocação à reversibilidade dos tempos e à transmutação dos modos de existência, sustentada pela equivalência filosófica das enunciações [...] um desafio a que as diferenças se determinem mutuamente no processo e no encontro” (SODRÉ, 2017, p. 23).

Cantar nossas histórias, ritmadas por tambores, tecnologia pedagógica ancestral, potente, presente, é pulsar que conclama às danças e referenda orixás. O todo performático, entendido aqui como o conjunto de atividades que vão da corte ao corte, estampa suas memórias em figurinos, corpos, conjuntos e cantorias.

Os grupos de maracatu no Brasil têm a segunda metade da década de 1990 e início dos anos 2000 como espaço e tempo de criação e espalhamento. Muitos deles são frutos de oficinas de percussão de mestres de maracatu e batuqueiros da nação, que circularam o país e o exterior com suas vivências, workshops, oficinas e apresentações. Conforme a primeira década do século XXI vai avançando, diferentes vínculos e direcionamento de trabalho dos grupos e destes com mestres/as e nações vão se transformando e assumindo diferentes formas (RAIMUNDO, 2018).

O próprio maracatu Arrasta Ilha conclama para si o título de mais antigo do sul do Brasil em atividade constante. Tem sua fundação a partir do interesse de jovens e adultos sobre a prática do maracatu (SILVA, 2006). Eles ativaram sua rede de contato e organizaram a primeira oficina em Florianópolis, que trouxe um batuqueiro de Minas Gerais, chamado Nego Véio (ALENCAR, 2009), um jovem negro de cabelos dreadlocks compridos de aproximadamente 26 anos.

Nesse primeiro quadro do A.I., seus integrantes eram originários de várias camadas sociais, no entanto, a maioria oriunda da classe média de diferentes partes da ilha e do continente. Muitos deles eram músicos da cidade, estudantes (secundaristas e universitários), professores e alguns profissionais liberais. Boa parte cultivava uma apreciação particular da cena mangubeat<sup>4</sup>. O espaço onde se desenrolou a oficina com Nego Véio foi a Sociedade Amigos da Lagoa (SAC), que já aportava atividades dos grupos de dança afro Ododua e capoeira angola Ilha de Palmares, além dos bailes de terceira idade.

Após a oficina, o grupo manteve encontros aos domingos. O espaço escolhido foi a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), acionada pela conclusão de que seria melhor em termos de liberdade de ensaio/som e distância geográfica – para a maioria dos integrantes da época, a UFSC<sup>5</sup> era a região mais central. Com o tempo, por meio da rede de relações desses integrantes aliada também às apresentações executadas ao longo de 20 anos, cresceu o número de integrantes nos encontros de domingo, assim como

4 Para uma melhor explicação desse movimento e sua relação com os grupos de maracatu da virada do século XX para o XXI, cf. ALENCAR, 2009.

5 Estende-se entre os bairros da Trindade, Córrego Grande, Pantanal, Serrinha, Carvoeira, e fica próximo a bairros como Caeira do Saco do Limões, Costeira do Pirajubaé, João Paulo, Agrônômica e Centro. Alguns integrantes residiam em bairros mais distantes da ilha, como Lagoa da Conceição, Rio Vermelho e Campeche, assim como do continente: Jardim Atlântico, Procasa e Estreito, e ainda na cidade vizinha, Palhoça.

a diversidade de bairros presentes no baque do A.I. Ainda hoje, em suas “bodas de porcelana”, o grupo tem seus batuqueiros, dançarinas e corte real vindos/as/es dos mais diferentes lugares de Florianópolis e região<sup>6</sup>.

Esta pequena introdução sobre onde moram os integrantes é importante para entender boa parte da circulação do grupo pela cidade e região, pois relações de trabalho, vizinhança e militâncias, próprias de indivíduos do grupo, dialogam com o próprio espaço de atuação, sonhos e lutas que o maracatu Arrasta Ilha encampa. Entre eles estão o acesso à UFSC, entendida enquanto espaço de poder e disputa; o entretenimento de rua gratuito e valorizado, com especial atenção às manifestações negras; atividades permanentes em escolas, associações e espaços públicos de lazer coletivo. Podemos citar ainda o Carnaval sem “loteamentos” e cercas, que privam identidades constituídas nas camadas populares, negando estas e seus territórios de ação da memória existencial, tratadas ora como massa de consumo, ora como indesejadas dos interesses do grande capital comercial e seus acordos com governantes do município.

São incontáveis atividades artísticas realizadas em ocupações, palcos, festas, passeatas, intervenções e parcerias. Todas estas sempre passaram por um crivo do coletivo, que realiza uma espécie de sabatina ao final de cada encontro dominical sobre as demandas e suas aproximações com as causas que o grupo levanta e apoia. Esse ponto está conectado intimamente com a produção autoral do coletivo, cujas loas cantam histórias não só do maracatu em si enquanto tradição centenária, mas de como essa ancestralidade se desdobrou para atravessar os séculos. E mais:

---

6 Aqui o critério foi residência, mas outro traço marcante do coletivo é a origem de nascimento. Nesse quesito, o A.I. agrega e agregou pessoas de variados lugares do Brasil e do mundo.

como esses ensinamentos são cruciais para compreendermos a necessidade de disputar a cidade e seus espaços com lutas e conquistas para as manifestações coletivas, parte crucial no jogo democrático, que não se limita ao momento do voto.

## Mapeando o território: maracatu em todo canto

Gostaria de levar o/a leitor/a a um passeio através da descrição dos principais pontos de atuação e disputa do maracatu Arrasta Ilha na cidade de Florianópolis/SC. São muitas as intervenções e locais em que o A.I. leva seu maracatu nação de baque virado. Para o propósito deste artigo, vamos percorrer quatro espaços que compõem a própria realidade do coletivo enquanto lugares de fazer. Por meio de cantos e materiais selecionados, será possível entender como esses territórios são significados no artivismo<sup>7</sup> de intervenção, com práticas dialógicas em seu todo performático –danças, músicas, rainha, baiana rica, estandarte, batuqueiros/as/es... maracatuzares em geral – e os espaços em que está. Seu cortejo real reúne grande quantidade de pessoas, organizadas sob forma de orquestra percussiva, corte real, harmonia, apoio, entre outras alas, além do grande público que o acompanha. Mesmo os encontros semanais de domingo reúnem muitos/as batuqueiros/as, dançarinas/os e público que comparece aos ensaios.

Nos espaços onde o A.I. se encontra, fica evidente o processo criativo de composições autorais, seja no repertório de toadas ou na construção de sua identidade negra em Santa Catarina, (re)construindo e (re)

7 Artivismo é um neologismo conceitual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. Apela às ligações, tão clássicas como prolixas e polêmicas, entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. Pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, por meio de estratégias poéticas e performativas (RAPOSO, 2015).

significando através do tempo suas formas de organização coletiva, centradas nos conhecimentos e fazeres afrocentrados.

Essa trajetória, na qual se envolveram milhares de pessoas direta e indiretamente, possui histórias de lutas, reivindicações, aprendizados, valorização de mestres/as, intercâmbios e uma vasta produção cultural, pedagógica e artística apoiada em suas redes de relações, “plantando”, inclusive, sementes que culminaram em outros grupos de maracatu no estado de Santa Catarina.

Dessa forma, seguir os caminhos percorridos pelo A.I. é dançar e cantar através do toque de tambores ancestrais, que ecoam novas africanidades de configuração plural e participativa, em que o coletivo e seus artistas têm um lugar para expressar seu ativismo criativo.

### Centro: território negro

O cortejo tem a escadaria da Igreja da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito – inaugurada em 1830 – como lugar de concentração, apresentação, partida e, às vezes, da chegada de sua comitiva. Esse local acompanha o A.I. desde 2003, quando, na ocasião, realizava seu primeiro cortejo de Carnaval no centro da cidade. A Escadaria do Rosário, como é popularmente conhecida, abriga desde 2017 sob seus degraus a feira Afro Artesanal, que conta com barracas com bonecas, roupas, obras de arte, comidas, entre outros produtos associados à matriz africana. Assim como a feira, outro evento mensal que torna este um importante território negro é o samba de terreiro, que reúne público diverso ao redor desse gênero musical às terças-feiras no fim da tarde. É desse local tão especial para a cultura negra florianopolitana que o maracatu inicia sua andada cantando à ancestralidade viva no Rosário:

Liberdade, igualdade, irmandade/ Espírito elevado ao céu/  
O senhora do Rosário/ Cubra seus filhos com o seu amor  
(Maracatu Arrasta Ilha, 2017).

Osomestremeceasestruturas,ativaalarmede carrosestacionados, reverbera nos corredores de prédios altos que sentem a passagem do maracatu em marcha pelo centro da cidade. Parando o trânsito, alterando a dinâmica da passagem entre comércios, pedestres e automóveis, causa as mais diferentes reações: danças aleatórias, olhos curiosos, seguidores (in)esperados e uma minoria de “caras feias”a desaprovar o movimento coletivo ali presente.

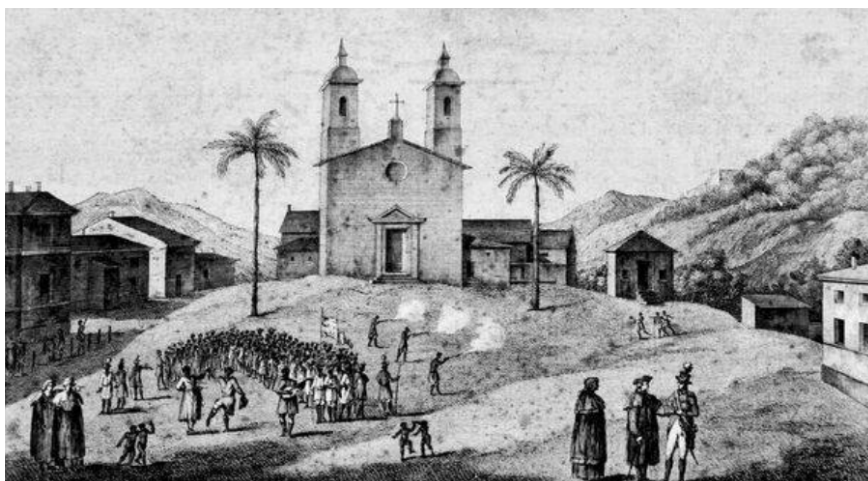
Deformaalguma o A.I. é pioneiro na ocupação da região central com cortejos de rua à base de matriz africana: a própria irmandade já fazia ali suas cerimônias e procissões (MALAVOTA, 2013). Também escolas de samba e grupos de samba-reggae desfilaram, não de forma contínua, em seus carnavais pela praça XV de Novembro até meados da década de 1990 e, posteriormente, a partir do início do século XXI. No entanto, o A.I. faz seu cortejo na sexta-feira de todos os carnavais<sup>8</sup> desde 2003 no centro, tendo como ponto de concentração/saída/chegada a Escadaria do Rosário. Seu trajeto nos últimos anos arroteia a praça mencionada acima. Nessa volta à praça, encontra-se com outros grupos de Carnaval parceiros, que estão em associação nos Blocos Afro de Carnaval<sup>9</sup>.

---

8 Com exceção de 2021 por conta da pandemia.

9 Blocos Afro é um associativismo entre grupos que têm suas práticas focadas na matriz africana e têm o Carnaval do centro – em especial a região que compreende rua João Pinto, Praça XV de Novembro e Escadaria e Igreja do Rosário, suas interligações e arredores – como lugar de atuação na sexta de Carnaval.

Figura 1 – Representação artística da presença africana em Desterro (Florianópolis/SC no século XIX)



Fonte: CORRÊA, 2005, p. 125.

O lado esquerdo da Figura 1 mostra um cortejo majoritariamente de pessoas negras, ladeado por outras pessoas e ações, antigas procissões colorindo a paisagem desterreense.

Figura 2 – Cortejo do Arrasta Ilha no Carnaval de 2017 no centro de Florianópolis/SC



Foto: Diego G. Andrade.  
Fonte: Acervo Arrasta Ilha.

Na Figura 2, a história enquanto grafias possíveis para o passado; o passado que habita o presente em cores e carnavais. Uma encruzilhada com muitos caminhos. “Outras histórias na mesma pisada”, reivindicando presença e ação.

O maracatu tem vínculos e fundamentos baseados nas religiões de matriz africana, em específico o candomblé, ou Xangô pernambucano, que tem seu ritual e filosofia referendados na nação Nagô. Com essa consciência, nos últimos anos o A.I. passou a efetuar um trabalho de terreiro que visa ao sucesso do Carnaval, entendido como proteção do conjunto de participantes que estão envolvidos nessa brincadeira de rua. A “tempada do cara suja”, como



dizem Exus, Pombas Giras, Pretos e Pretas Velhas, apontam que este é um momento que requer cuidados importantes, tendo em vista o domínio das entidades de rua, que tanto abrem quanto fecham caminhos. A abertura do Carnaval aos pés da Igreja do Rosário conta com uma benção das Mães e Pais de Santo da Tenda Espírita Caboclo Tupiniquim – terreiro de Umbanda Almas de Angola. A articulação com a religiosidade faz parte do cultivo da força existente nos orixás importantíssima no maracatu de baque virado. Ao cantar e dançar ao som dos tambores, o maracatu preenche o espaço ao passar, evocando as ancestralidades vivas na experiência dos corpos que se lançam em dinâmicas de tradição e criatividade.

Os espaços da cidade estão em constante tensão por parte dos assédios da especulação imobiliária. No centro, de maneira específica, e na cidade, de maneira geral, processos de “gourmetização” de espaços e patrimônios são comuns. Como exemplo temos o caso emblemático do mercado público e conseqüente desterritorialização da capoeira e samba ali presentes. O espaço urbano de Florianópolis e região está na mira de interesses do capital internacional e entra num *modus operandi* de cidade “balcão de negócios”.

Uma das facetas, explícita da estratégia de realocização, é o controle do Carnaval, cujo padrão é alterado para se tornar uma mercadoria cultural, passível de ser reapropriada pelo capital e pela população por meio de uma campanha de identidade (mesmo que excludente de algumas camadas). Assim, ao fazer do Carnaval um negócio, vendendo lotes da região central e cercando-os ou, ainda, exigindo documentos caros, burocráticos, pouco acessíveis – e na prática ineficazes –, empreendem uma dinâmica perversa de valores compartilhados ao redor do Carnaval do centro que supõem a negação de algumas práticas ou ainda maneiras de se apropriar delas (TORRES, 2014).

Além de nenhum apoio da prefeitura, trajetos “clássicos” dos grupos do Bloco Afro, como a Praça XV e a própria Escadaria do Rosário, barram a passagem ou querem domesticar esses grupos e seus trajetos. Aproveito o embalo para alcançar o argumento compartilhado no livro *Racismo estrutural*, de Silvio Almeida (2019), de que formas oficiais perpetuam o racismo/classismo por meio de instituições que, de forma dissimulada, achatam a identidade, buscando uma maior homogeneização e consumidores/as, ao mesmo tempo que compartilham a identidade e privam segmentos constituintes da população de sua memória e territorialidade.

### UFSC: caminhos outros de acesso e permanência

Entender o Arrasta Ilha é entender o maracatu em ação dentro do *campus* universitário. Território existencial deste maracatu, o *campus* UFSC Trindade abriga os ensaios semanais, oficinas de formação e espaço de ocupação permanente desde 2002. Ali o grupo já realizou eventos que contaram com a presença de mestres/as da cultura popular de matriz africana, além de um intenso intercâmbio com as nações de maracatu pernambucanas. O primeiro contato direto se deu com a vinda de Mestre Walter França em 2003. De lá para cá já vieram mestres e mestras de maracatu, além de maracatuzeiros das nações pernambucanas, ativando as redes de maracatu. Esses eventos costumam atrair maracatuzeiros/as/es (ALENCAR; RAIMUNDO, 2016) de diferentes grupos da região sul e sudeste.

Seja nos ensaios ou nos eventos produzidos, a tônica de se cantar, dançar e tocar o maracatu está implicada na vivência de ensino-aprendizado proposta pelo grupo, que organiza o acolhimento de novos integrantes, bem como as vivências promovidas, no

percorrer de sua história, de aprimoramento de uma pedagogia feita com bases afrocentradas, disputando com a epistemologia cartesiana presente nas universidades. A universidade tem uma função social de formação para o aperfeiçoamento do Estado democrático de direito, plural e de exercício da cidadania e diversidade. No entanto, esse espaço acadêmico, em suas projeções espelhadas em um conhecimento eurocentrado, se formou na Era Moderna, às custas de grandes genocídios e epistemicídios ao longo dos séculos XV e XVI e suas implicações na produção do conhecimento universitário (GROSFUGUEL, 2016). Logo, existem enfrentamentos, embates com a instituição, seja por suas dimensões físicas (*campus*), seja por suas instâncias burocráticas e jurídicas.

Fazer deste um lugar de partilha de conhecimentos, onde o tambor é instrumento pedagógico central e o corpo não fragmenta a experiência em medidas cartesianas, é ser o avesso das caixas que carregam perigosas histórias de versão única (ADICHIE, 2009). A perspectiva da matriz africana comungada pelo A.I. faz do saber coletivo e do aprender fazendo junto sua práxis.

Neste ponto, é preciso localizar o/a leitor/a que percorre estas letras de que existe ampla reflexão contextualizando e refletindo em torno da temática das lutas históricas da população negra catarinense. Entre elas, a denúncia da tentativa de apagamento dessa parcela da população por meio de mecanismos de invisibilidade no sul do Brasil e questões de obstáculos ao acesso pleno à cidadania. Ao destacar a contribuição europeia na formação do estado, principalmente nas ondas de migração de parte do século XIX e início do XX, vamos percebendo que esses fluxos migratórios “coincidem” com o processo de abolição da escravidão, longo e incerto, gradual e sem rupturas estruturais, como se mostrou ao longo dos reinados seguidos à independência

do Brasil, há 200 anos, a despeito da influência e pressões britânicas (SCHWARCZ, 2015).

Algo que deve ser amplamente incluído nesses processos abolicionistas é o envolvimento de intelectuais, artistas, jornalistas, militantes abolicionistas como André Rebouças, Machado de Assis, Luiz Gama, Adelina, a charuteira e as próprias forças armadas pós-guerra do Paraguai e seus soldados. Não é difícil de imaginar que esse debate tomava volume no corpo social, em grande parcela negro, da sociedade brasileira da época e cada vez mais proporcionava pressão sobre o sistema. Se pensarmos que, na abolição, foi uma causa que mobilizou boa parte da sociedade brasileira, o movimento social nesse contexto mobiliza causas e questiona leis ineficazes como a do Ventre Livre e Sexagenário. Esses movimentos preocupavam as elites, que lucravam com o trabalho escravo, bem como a (não) inclusão deles na identidade nacional.

As imigrações germânica e italiana são parte de uma engenharia social em que a justificativa se assenta nos fins de avanço econômico, ocupação das terras “vazias” do sul do Brasil e o branqueamento social, este último especialmente apoiado em teorias científicas próprias das teorias racialistas existentes no período (SCHWARCZ, 2010). Grupos indígenas, africanos e afrodescendentes não raro ficam colocados em situação de invisibilidade na propaganda e mérito da formação do estado catarinense. Essa negação tem uma função social, em que a invisibilidade negra é componente da branquitude (LEITE, 1996). Contra a negação, nas ruas e paisagens, caminhando em calçadões, encontram-se corpos negros, a cor e a música da cidade, não só nas datas comemorativas ou quando chega o Carnaval. Existir ali, com nossas rodas, giras e cortejos, com sambas e atabaques é escutar o coro e a cor das ruas na capital do estado (ALENCAR, 2006). “Eu ouço falar de tuas praias, só não ouço

falar de tua beleza negra Catarina” (trecho de um samba composto por Marcelo 7 Cordas, 2018).

Os/as imigrantes enfrentaram diferentes problemas em seu processo de adaptação, como as promessas de terras e infraestrutura que pouco condiziam com a realidade concreta. Em muitos casos as terras eram inadequadas, muitas colônias não dispunham da infraestrutura mínima que garantisse o escoamento da produção, sem contar as áreas que eram domínios dos indígenas, como o exemplo dos Xokleng/Laklãnõ. Essa narrativa econômica tratou os povos nativos com desprezo. Silvo Coelho dos Santos (2007) traz depoimentos valiosíssimos sobre conflitos entre os Xokleng e colonos, estes últimos contando com o serviço de caça aos nativos chamado *bugreiros*. Por fim, os projetos econômicos e sociais delineavam de maneira intensiva, principalmente nos anos próximos e pós-abolição, o compromisso do governo brasileiro com um ideal de branqueamento.

Logo, questionar o jogo de privilégios e trazer a importância de saberes outros dinamiza a forma de nos entendermos enquanto sociedade diversa e desigual (ALMEIDA, 2019). Em 2016, o Arrasta Ilha, junto aos grupos de capoeira Angola Ginga Erê e Angoleiro Sim Sinhô e o grupo de danças e percussão do Oeste Africano Abayomi, criaram o Coletivo Afro Floripa, que tem como estratégia articular os fazeres desses grupos em um projeto de extensão da UFSC, ampliando, assim, suas possibilidades de disputar as narrativas dentro da instituição. Nesse contexto, o Coletivo Afro Floripa realiza suas práticas educativas, pesquisas, criações e difusões na perspectiva de valorização da arte e cultura afro-brasileira em sua potência transformadora e indispensável para uma sociedade diversa com igualdade, representação e respeito (RAIMUNDO, 2021). Essa experiência tenta viabilizar um maior estreitamento das ações dos grupos associados com

a estrutura administrativa da instituição UFSC. Bolsas, projetos, produção e participações de eventos, da e na UFSC (estudantil, artístico, cultural...), bem como um espaço comum de ocupação e gestão, são ações realizadas por esses grupos.

O espaço de criação do maracatu é ancestral, atravessa o tempo e dinamiza suas camadas de passado no presente. O A.I. considera a intervenção de seu corpo performático no *campus* como uma porta de acesso à universidade. Ao cantar, tocar e dançar o maracatu, articular reflexões e práticas mediadas por essa trajetória, estamos disputando esse lugar de produção e poder. Quero **negritar** que povoar com nossos sons e carnavais a universidade é fortalecer os esforços da universidade em direção a um espaço de formação mais diverso, verdadeiramente democrático e plural em seus currículos e quadros. Na mesma medida, o grupo entende a importância da participação popular nas coisas da cidade e o questionamento das estruturas e mecanismos de opressão, reprodutores da desigualdade existentes na universidade e fora dela.

### Para onde vais catita? Vou para o Rosário vou dançar Saramuná

Nesta seção do artigo, gostaria de compartilhar alguns caminhos recentes trilhados pelo maracatu Arrasta Ilha. Dois locais de intervenção se destacam. Um deles é a pista de skate da Costeira do Pirajubaé, bairro de Florianópolis localizado em uma extensa formação geográfica montanhosa e íngreme, que antes “tocava” as águas salgadas da baía sul, mas hoje o morro e o mar são separados por um largo aterro atravessado por uma imensa avenida. Intercalada por “ilhas” de mangue em meio ao asfalto e o concreto, a pista é um espaço de destino dos moradores da região e imediações.

O outro espaço é a internet. Com a pandemia de Covid-19, o A.I. teve de reinventar suas práticas para não parar seu coletivo por completo. Aprender e desenvolver mecanismos e linguagens comuns ao mundo virtual resultou em um belíssimo projeto: o Ambiente de Ensino Aprendizagem (AVA) Arrasta Ilha. Ambos, Costeira e AVA, atravessam e são atravessados pelo maracatu, seus tons e sons, suas danças e andadas.

## Encruzilhada Costeira

Skates lançam corpos no ar, ao som dos tambores do maracatu, as vozes desses cantos são ampliadas pelas caixas do Geografya Soundsystem, que preparou o paredão para trazer música jamaicana em um domingo de Pistas da Costeira, parque urbano de Florianópolis. A viração dos tambores é acompanhada por uma ala que dança. Em ambas, homens e mulheres, pessoas negras, brancas, pardas... Cantando para os ancestrais, a toada finda ao som ritmado do atabaque que toca elujá para Xangô – orixá da justiça no panteão iorubá. Após uma espécie de *fade out*, os/as percussionistas, finalizam com um darrum (rufo) dos instrumentos. Na sequência, uma explosão de aplausos e assobios cede espaço para a fala da rainha, que usava sua coroa e roupa cor de prata, entrecortada por um manto de azul brilhante. Suas palavras lançavam ao ar importantes figuras negras locais, suas contribuições para lutas antirracistas e a experiência da população negra no estado de Santa Catarina. Com afeto, a rainha abençoa os/as presentes e canta a nação de Igarassu, Estrela Brilhante, fundada em 1824.

Num domingo no parque, espaço público, diferentes idades e composições familiares, assim como o interesse de estar ali naquele momento, se juntaram no bairro da Costeira. A conexão

entre maracatu e o movimento do rap, mais conhecido como Sarau da Costeira, vem ocupando com cultura e entretenimento domingos alternados. Este é parte de um movimento que ativa relações e dinamiza o universo cultural e a memória da cidade. Não a memória como mero registro, mas com afetividade e disputa por esse imaginário, desse devir Costeira, que agrega potência criativa com tensões sociais envolvendo violências e especulações imobiliárias.

O maracatu Arrasta Ilha está na praça com prazer e alegria.

### O baque não pode parar: internet enquanto estratégia na pandemia

O coletivo Arrasta Ilha alinha-se com a ideia de ser protagonista de suas próprias narrativas, entendidas como modos de disputa pela história e reconhecimento de sua importância enquanto veículo cultural e formador social. A pandemia de Covid-19 desencadeada em 2020 acelerou um processo de produzir encontros virtuais, que servem como meios de interação, a partir do poder criativo referencial da cultura negra em movimento. Foram ativadas criações autorais que se aliaram às tecnologias de inovação, compartilhamento, entretenimento e informação. Nessa pegada, o A.I. investiu esforços para conectar sua rede interna, lançando “desafios” em que se compartilhavam memórias e criações. O resultado são 24 relatos em áudio e vídeo que recordam momentos que marcaram a experiência de integrantes do grupo. Outro foi a gravação coletiva da música *Força dessas ondas/2018*.

Essas experiências, a busca por conectar o coletivo em tempos pandêmicos e a permanência da prática do maracatu em geral e do A.I. em específico levaram ao desenvolvimento da plataforma de conexão ensino, aprendizagem e partilha dos fazeres Arrasta



Ilha<sup>10</sup>, por meio do prêmio Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura 2020. A plataforma visa a articular antigos, presentes e novos integrantes com o amplo material já produzido pelo grupo, assim como uma série de videoaulas gravadas por facilitadores/as que apresentam o passo a passo para tocar e dançar algumas músicas do repertório A.I. O projeto visa a alcançar também um espectro amplo de público que abrange músicos, estudantes, pesquisadores/as, professores/as, pessoas das comunidades nos bairros que recebem apresentações presenciais, transeuntes do centro da cidade, trabalhadores/as diversos, entre outros/as interessados/as na cultura popular negra e suas formas de organização, reprodução, construções criativas e de resistência em cenários adversos à sua existência enquanto tal.

Assim como nas apresentações presenciais, o ambiente virtual não restringe a participação por idade, gênero, opção religiosa, orientação sexual, estado civil e classe econômica. Estes não são pré-requisitos para se beneficiar das apresentações e material *online*, pois o maracatu não “fecha a porta para ninguém” (Mestre Afonso, em vivência realizada em Florianópolis em 2016). Pelo contrário: acolhe todas as pessoas num abraço largo, energizado pela força de seus tambores.

No entanto, apesar de seu grande potencial, o ambiente virtual tem uma série de restrições, principalmente no que tange ao acesso às tecnologias, seja pela carência de ferramentas adequadas ou por limitações de internet. Este é um problema de profunda complexidade que envolve o acesso e distribuição desses recursos, fundamentais no universo de conexões não só culturais, mas de trabalho, educação, autoral...

---

10 Disponível em: <https://www.arrastailha.com.br/>

De maneira alguma o virtual vem para superar ou competir com o presencial; são diálogos necessários aos diferentes movimentos culturais da atualidade. E, na busca pela qualificação e usos do espaço virtual, o grupo procurou alternativas para a hospedagem desse material, como *softwares* de código livre e a organização de um grupo de trabalho multidisciplinar para criar, dar vida ao que começou com um projeto<sup>11</sup>.

Figura 3 – Divulgação redes sociais: lançamento da plataforma



Fonte: Acervo Arrasta Ilha, 2021.

11 Para saber mais sobre o projeto acesse o tutorial disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZHg4wHIGLb4>

Agora já é hora/ nasce com o sol potente/ vai hipnótico  
 como poente da lua/ é o maracatu arrastando a rua  
 inteira/ qualificando a brincadeira

A experiência musicalizada existente no maracatu Arrasta Ilha vem desde sua criação em 2002. De lá para cá, muito baque foi virado, e hoje não só a música reina no grupo. Sua corte, seus e suas dançarinas/os e batuqueiros/as/es, maracatuzares de todo o tipo de apoio, de Carnaval a Carnaval. Mesmo com cenário desfavorável à parcela considerável da população brasileira, em diferentes tempos e espaços, terreiros, capoeiras, maracatus, jongos, congadas, entre outras manifestações, se fizeram presentes como territórios existenciais, educando e ensinando comunidades negras (e não só elas), com formas *ubuntu*<sup>12</sup> de ser. Nos ensinamentos produzidos nesses lugares, a liberdade é valor caro e o reconhecimento ancestral é ponto pacífico. Esses territórios de axé são lugares de “respiro” nas “linhas inimigas” do sistema estruturalmente opressor. Entre os ensinamentos, a liberdade não é abandono de disciplina ou o trabalho, mas estes dançam e alimentam o axé.

Parcerias e conquistas para a construção de espaços livres para práticas em que o tambor é rei se fazem por meio de grupos diversos e que aparecem no radar de respeito desses fazeres. O associativismo em diferentes dimensões é fundamental para sobrevivência dessas experiências que estendem suas raízes até África. Isso não isenta o estado catarinense e município de Florianópolis em sua administração de suas obrigações de incentivo e facilitador do cenário artístico. Mais apoio e menos repressão, mais diálogo e menos barreiras – este seria o correto a ser realizado.

---

12 Palavra do tronco linguístico Banto, que tem a tradução aproximada de “eu sou porque nós somos”.

O desafio de colocar a plataforma como processo de reinventar as formas de si, o não presencial, resultou em experiências que devem ser valorizadas, principalmente por seu potencial de irradiação, partilha, articulação, criação e processos formativos. Nesses aspectos, parcerias que encontraram comunhão de ações foram facilitadas pelo meio virtual, como vivências com a Aláfia Casa de Cultura, produtora que realiza atividades mensais envolvendo o bem-estar e práticas negras baseadas no axé dos orixás, somaram forças.

Plataformas e códigos livres, compartilhamento e criação de experiências entraram na pauta do A.I., aliando-se a outras diretrizes coletivas existentes já cantadas em toadas, escritas em sites e atas do grupo, como, por exemplo, a manutenção e ampliação do meio ambiente enquanto parte de um viver mais amplo e com qualidade (afinal, se não tivermos mundo para lutar, de que vai adiantar as outras lutas por igualdade?). Também o incentivo a práticas estéticas e éticas na confecção de suas produções, considerando recursos e seus impactos ambientais, entre outras diretrizes já apresentadas ao longo do texto.

Por fim, espero que tenham gostado desta trilha sensorial por algumas encruzilhadas percorridas e vividas pelo Arrasta Ilha em Florianópolis, uma ínfima camada da trajetória do maracatu nação de baque virado. “Força ancestral africana / em Floripa tem valor / nosso baque virado / foi o mestre quem ensinou” (Arrasta Ilha, 2013).

## Referências

ALENCAR, Alexandra E. V. **Dançando as novas africanidades: diálogos com os praticantes de maracatu e dança afro em Florianópolis.** Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

ALENCAR, Alexandra E. V. **É de nação nagô!:** o maracatu nação como patrimônio imaterial nacional. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

ALENCAR, Alexandra; RAIMUNDO, Charles. Religiosidade nos Maracatu-Nação Pernambucanos. **Equatorial**, Natal, v. 3, n. 4, p. 38-60, 2016.

ALMEIDA, S. L. de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro-Pólen, 2019.

CORRÊA, Carlos Humberto P. **História de Florianópolis – Ilustrada**. 3. ed. Florianópolis: Insular, 2005.

FERREIRA, Ascenço. **O maracatu**. In: BORBA FILHO, Hermilo (org.). **É de Tororó: Maracatu**. Recife: Casa do Estudante do Brasil, 1951.

GROSFUGUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, jan./abr. 2016.

GUERRA-PEIXE, César. **Maracatus do Recife**. Recife: Irmãos Vitale Editores, 1980.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins (org.). **Tradições e traduções: a cultura imaterial em Pernambuco**. Recife: UFPE, 2008.

KUBRUSLY, Clarisse. **A experiência etnográfica de Katarina Real(1927-2006): colecionando maracatus em Recife. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.**

LEITE, Ilka B. Descendentes de Africanos em Santa Catarina: invisibilidade histórica e segregação. In: LEITE, Ilka B. (org.).

**Negros no sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 199, p. 33-53.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Maracatus-Nação: ressignificando velhas histórias.** Recife: Edições Bagaço, 2005.

MALAVOTA, Claudia Mortari. A irmandade do Rosário e seus irmãos africanos, crioulos e pardos. *In*: MAMIGONIAN, Beatriz G. (org.). **História diversa: africanos e afrodescendentes na Ilha de Santa Catarina.** Florianópolis: UFSC, 2013.

RAIMUNDO, C. **O Mestre apitou: mestres, apitos, nações de maracatu e suas ações religiosas, culturais e políticas.** 2018. 255f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de Arte e de Antropologia**, Salvador, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.

SCHWARCZ, L. **Brasil: uma biografia.** São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

SCHWARCZ, L. Raça como negociação. *In*: FONSECA, Maria N. (org.). **Brasil afro-brasileiro.** Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

SANTO, Silvio Coelho dos. **Ensaio oportunos.** Florianópolis: Academia Catarinense de Letras e Nova Letra, 2007.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô.** Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

TORRES, Natalia P. Paisagem cultural urbana e patrimônio: dispositivos de configuração política da cidade contemporânea. *In*: CASTELLS, Alicia (org.). **Patrimônio cultural e seus campos.** Florianópolis: UFSC, 2014.

## Políticas dos Tambores: existências afro-diaspóricas através do samba de terreiro na Grande Florianópolis

*Marcelo da Silva<sup>13</sup>*

**Resumo:** Este artigo é um exercício etnográfico em que o “mundo do samba” de Florianópolis, por meio do samba de terreiro, evento organizado nas escadarias da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, conjura-se com um pensamento afro-diaspórico do candomblé, enquanto uma analogia na produção de realidades. Ao desvelar esses mundos por meio dos passos de um passista de Florianópolis/SC, buscamos temporalidades distintas inauguradas pelas sonoridades que movem esses sujeitos, cujas histórias de vida pulsam através do que entendemos por Políticas dos Tambores.

**Palavras-chaves:** Candomblé; pensamento afro; diáspora; samba de terreiro.

A primeira terça-feira de cada mês é dia de samba de terreiro! “Coza linda”, informa um dos organizadores do evento ao povo que ansiosamente aguarda mais uma edição da grande roda de bambas. Com uma semana de antecedência avisos são publicados nas redes sociais, convites feitos pelos mais distintos meios de comunicação, além da tradicional prática do “boca a boca”. O “leva e traz das quebradas” faz com que as pessoas que amam o samba se dirijam ao território negro das Escadarias da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Florianópolis. Uma grande roda de samba é produzida em torno desse espaço de luta e confraternização no centro da antiga capital Desterro.

---

13 Pós-doutorando pelo PPGAS-UFSC.

Instalada nesse mesmo local, a feira de artesanato quinzenal de empreendedores negros lentamente dá lugar ao evento mensal do samba de terreiro, alternando as atividades produzidas pelos negros e negras cidadãos. Palco de incontáveis histórias de confrontos e de sublevação, a escadaria de Nossa Senhora do Rosário ainda hoje descreve – por sua localização, arquitetura e socialidade – uma experiência racial da população negra. Ao trazer à tona essa referência de território histórico negro por meio de uma gama de relações sociomusicais<sup>14</sup> do presente (o samba de terreiro), apontamos para a legitimidade de práticas que jamais cessaram, reelaboradas diante dos dilemas e situações controversas que se apresentavam e se apresentam continuamente, atualizadas pelo racismo de “cada dia” na capital catarinense.

---

14 A ideia de sociomusicalidade foi desenvolvida em minha dissertação de mestrado referindo-se aos eventos ligados às festas familiares, batizados, casamentos e aniversários, mas também aos eventos ligados à vida pública no contexto da Grande Florianópolis, como os bailes negros e o Carnaval. Esse conceito transita entre formas musicais e formas sociais que nos permitem sugerir que, no contexto de Florianópolis, criaram-se maneiras de executar o samba e o choro diferentemente de outros lugares do Brasil. Para entender as diferenças nas batidas e levadas do sambistas e chorões de Florianópolis de que nos falam os partícipes do samba nesta cidade, busquei apontar a relação entre a realidade sociomusical descrita pelos negros e suas formas de socialidade, suas formas de elaboração dos gêneros musicais e suas concepções de mundo (SILVA, 2012, p. 25). Por esse conceito compreendo um conjunto de práticas rítmicas e musicais acionadas pelos usos que o corpo faz das informações recebidas nos contextos etnográficos pesquisados, por meio dos sambas-enredos e das narrativas sonoras produzidas pelas baterias, nas quadras das escolas, nos espaços da dispersão e nos festivais ou concursos de samba-enredo. A sonoro-musicorporalidade, portanto, apresenta-se como um modo de perceber as relações entre as comunidades estudadas – Florianópolis, Pelotas e Porto Alegre – nos festivais de samba-enredo e nos espaços da dispersão, estabelecendo parâmetros para construção de aproximações e diferenças, ao mesmo tempo que nos ajuda a desenvolver concepções dos usos que o corpo faz, a partir de concepções rítmico-sonoras, para que possamos falar em socialidade e socialidades e, nesses contextos estudados, em sonoro-musicorporalidades.



Esse *continuum* de práticas e modos de habitar esse mundo cria e recria-se, reagindo à covardia colonial. Esse corpo imolado, sepultado e apartado dos laços de sangue e de solo, ritos e dos símbolos que tornavam os negros/as corpos vivos, passa, deste lado da “Calunga Grande<sup>15</sup>”, na Diáspora, a garimpar recursos que tornem possível viver em sua plenitude e morrer como uma experiência da vida. Neste artigo, sintonizar-me-ei naquilo que Gilroy (1992) chamou de “joias trazidas da servidão”, referindo-se à música e a distintas expressões culturais na modernidade. Essa mina de onde saíram essas relíquias no Brasil estão intrinsecamente ligadas às maneiras de conversar das rodas de samba, das rodas de capoeira, dos xirês<sup>16</sup> de candomblés, entre outras práticas e expressões diaspóricas. Como um portal que se abre para adentrar “outros mundos”, essas práticas advindas da ambiência das rodas são o modo como as culturas diaspóricas reelaboraram gramáticas interativas próprias, menos como um instrumento de libertação ou de resistência do que um tipo de pensamento, uma filosofia afro-diaspórica do ser.

Nessas formas afro-diaspóricas de interpretar e agir sobre o mundo está presente um mesmo modelo de comunicação percussiva musical que passa pelo corpo. O universo das rodas em que os pensares desenham mundos foi oportunamente descrito

15 Calunga Grande é uma expressão criada durante a escravidão que se referia ao Atlântico, à travessia; muitos morreram durante a travessia.

16 Xirê é a festa pública organizada por um terreiro de candomblé para saudar os orixás de múltiplos grupos étnicos (Fons, Yorubás, Bantus), por exemplo, introduzidos no Brasil na Diáspora. Normalmente é dividido em dois momentos: num primeiro momento, os filhos de santo de uma determinada casa se apresentam e dançam de forma circular formando uma roda, a roda do xirê. Em seguida, num segundo, todos cantam para *dar Run* ao santo, para saudar o orixá que irá marcar sua presença na celebração ritual, com seus cânticos e danças correspondentes. Cada orixá tem suas músicas cantadas e seus toques de tambores que os definem e os apresentam por meio de suas histórias.

por M. Moura(2004), que apontou para a robustez desse campo enquanto a base sobre o qual se assentam nossas sociabilidades mais profundas e o lugar por excelência do exercício sistemático dessas práticas. Além da capoeira, jongo, dos xirês de candomblé, o samba também se aprende na roda, na roda de samba. Ao apresentar a importância desse espaço de aprendizagem, quero demonstrar que na socialidade negro-brasileira a roda ocupa não só um lugar privilegiado de aprendizagem como também é pedagógica sua atuação. São corpos negros nas diferentes rodas a produzir narrativas sobre o mundo ao som das batidas do tambor. Esses sujeitos a sambar, segundo Muniz Sodré em *O Dono do Corpo* (1998), estão imantados pela sonoridade das síncopes<sup>17</sup>,

---

17 Cabe destacar que a definição musical de “síncope” é intrínseca à lógica métrica dos compassos da música ocidental para a qual a síncope seria uma espécie de “desvio” ou “deslocamento” da ordem “natural” dos tempos fortes de um compasso. Conforme denotou Sandroni (2012), esse conceito passou a ser revisito nas últimas décadas, uma vez que as ideias acerca da síncope se deflagravam incongruentes para se tratar das musicalidades afro-brasileiras, por exemplo. Enquanto as síncopes seriam as exceções e os desvios da regra dos tempos próprios dos compassos, para as musicalidades africanas e afro-brasileiras era justamente a regra e não uma simples ressalva. A partir dessa virada epistemológica, outros termos passaram a vigorar, tais como o da “cometricidade” e “contrametricidade”, em que a “comparação” de metricidade reside na própria estruturação do ritmo, o que levou muitos estudiosos a abandonar o uso dos compassos, mas também o próprio conceito de síncope como instrumento de análise daquela música. Todavia, para Sandroni (2012, p. 28), “se a noção de síncope inexistente na rítmica africana, no Brasil elementos destas síncopes vieram a manifestar-se na música escrita; ou se preferirmos, é por síncopes que a música escrita fez alusões ao que há de africano em nossa música de tradição oral”. Mesmo reconhecendo que o samba é produzido no contexto da diáspora (embora não use esse termo), Sandroni afirma que somente por meio de “síncopes”, e somente nesse sentido, tinham razão os que afirmavam que a origem da síncope brasileira estava na África. Pelas razões apresentadas, ressalto que o emprego da “síncope” enquanto um termo recorrentemente aludido neste trabalho é tomado a partir de sua acepção mais corriqueira do vocabulário musical, para me referir à qualidade ancestral das musicalidades negras.

as batidas do samba convidam esse corpo regulado e violentado pela escravatura a preencher os espaços entre uma pulsão e outra. Esse chamado feito pelos sons que são emitidos pelos tambores aos corpos dos sujeitos a dançar está presente nas musicalidades brasileiras, americanas e africanas.

Duke Ellington disse certa vez que o blues é sempre cantado por uma terceira pessoa, 'aquela que não está ali'. A canção, não seria acionada pelos dois amantes (falante e ouvinte ou falante e referentes implícitos no texto), mas por um terceiro que falta – o que os arrasta e fascina (SODRÉ, 1998, p. 11).

Essa linguagem transmitida pelo uso da síncope perpassa diversos gêneros musicais. Está ligada ao modo de produção do negro nas Américas, mas, sobretudo, às extraordinárias conquistas musicais de gêneros como o jazz, o samba, o blues, e encontra-se presente em outras linguagens atuais como o rap, por exemplo. Há uma característica fundamental nessas musicalidades que é a contrametricidade ou sínopes. O uso insistente de sínopes nesses gêneros musicais incita os ouvintes a preencherem o tempo vazio com a marcação temporal – palmas, dança, balanço, instrumentos musicais, pois sua força magnética vem do impulso provocado por esse vazio rítmico de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço. Observe as onomatopeias abaixo num exercício de reconhecimento da ação da síncope. A célula rítmica descrita é o partido alto, que por sua batida mais compassada facilita a compreensão da utilização do recurso musical supracitado:

Tata<sup>18</sup>... tatatatatum... **ta...** tumta... tumtá... tata.

Tata... tatatatatum... **ta...** tumta... tumtá... tata.

As sílabas em negrito apontam para a acentuação das batidas (aquilo que chamamos de “tempos fortes”), enquanto as batidas não negritadas apontam para o tempo fraco, que repercute noutra mais forte. A *missing-beat* é o que mantém a dinâmica das células rítmicas no samba e convoca o terceiro elemento a fazer parte desse momento: é um chamado que o convoca a ocupar esse espaço, um tipo de magnetismo que provoca a mobilização do corpo e que, ao mesmo tempo, faz apelo a uma volta impossível ao que de importante se perdeu na diáspora negra. Tempos fracos e fortes, os dois tempos em contraste geram esse som, transportados por um terceiro termo, um elemento que está nos interstícios desses intervalos, aquela “terceira pessoa” que canta no blues ou no samba – *Exu Bara*, “o dono do corpo” (SODRÉ, 1998, p. 67-68).

Essa equação existencial trazida por Sodré (1998; 2016) e Silva (2012) desloca o lugar desse gênero musical para repensarmos um novo estatuto à sua natureza e nos convida a dialogar com disciplinas como a etnomusicologia, a história, a musicologia e, mais recentemente, com a filosofia. Genericamente, esse fenômeno complexo (do samba) esteve na agenda de debates ligados à formação da identidade nacional do país, além de temas como a mestiçagem e autenticidade. Cada disciplina, ao seu modo, procurou tematizar o samba e suas particularidades, sem, no entanto, deixar de lado sua moldura identitária, multicultural e sincrética: me refiro à ideia de um sincretismo entre as formas

---

18 A escolha pelo uso das onomatopeias vem acompanhando minhas pesquisas desde o mestrado, por entender que este é o modo como os músicos populares aprendem e passam o seu conhecimento. São conhecidos como músicos que aprendem de ouvido, geralmente não iniciados na linguagem do pentagrama. Porém, muitos músicos negros no passado e no presente fazem uso dessa linguagem.

musicais de europeus e africanos ou de um tipo de música excepcional, muitas vezes ligada às habilidades de negros e negras. Na maior parte do tempo, esse fenômeno musical chamado “samba” se viu a serviço de um ideário de Nação e de Estado enquanto um gênero musical híbrido. Não que ele não seja um gênero de música, mas aqui buscamos ver mais do que isso, pois ele pode nos levar a uma compreensão de dinâmicas sociais mais profundas e elementos diaspóricos fundamentais na construção de linguagens que permanecem hoje em constante marcha.

Na contramão desses estudos a respeito do samba e seus subgêneros, apresento minhas inquietações sobre a quais órbitas estão submetidos os temas referentes ao samba, justamente por ocupar nessas encruzilhadas<sup>19</sup> uma posição dialógica nesses universos descritos enquanto negro, sambista, antropólogo e ogan de candomblé. Digo dialógica na medida em que esses universos se compenetraram na elaboração de um olhar sobre uma filosofia, uma ideia de existência que emerge das formas negro-musicais ligadas ao samba, ao maracatu, ao jongo, candomblé, entre outros. Como negro e sambista sou convocado a tocar e cantar esse gênero musical negro em meio a festas, rodas de samba e compromissos profissionais, vivenciando no espaço público e privado essas narrativas que constroem mundos, relações, histórias sobre os sujeitos.

---

19 O conceito de encruzilhada nos remete a um espaço mítico antigo que simboliza muitos encontros decisivos na história da humanidade, cercado de pactos e mistérios. O cantor de blues Robert Johnson desaparece numa encruzilhada após fazer um pacto com o diabo. O rei Salomão faz um pacto numa encruzilhada. O conceito de encruzilhadas está ligado a múltiplas conexões, múltiplos caminhos, Exu é quem rege esses caminhos.

Como um *insider* em campo, busco pensar no que Juana Albein dos Santos<sup>20</sup>, ao estudar os nagôs na Bahia, refletia sobre os estudos dos candomblés baianos, ou seja, a dificuldade de se chegar à experiência vivida pelas pessoas nos terreiros por meio do discurso acadêmico e etnocêntrico, aquilo que Roger Bastide chamou de um tipo de “pensamento sutil a ser decifrado”, em *O Candomblé da Bahia* (1978). Bastide, que empreendia naquele momento uma etnologia reflexiva, afirmava que, partindo dos dados da etnologia africana, deveríamos tratá-los filosoficamente: e digo numa dupla encruzilhada, justamente por ser sambista e ogan, nesse contexto, deslizando entre as epistemologias de um cientista social e de um candomblecista, embaralhando posições e lugares na pesquisa.

Como antropólogo, sigo tateando “esse” terceiro elemento do samba, “aquele” que não pode ser visto, mas que vive através das Políticas dos Tambores: não há síncope, contrametricidade, samba no pé, pulsão, percussividade, sem os tambores. Elas imprimem um regime distinto na construção de formas expressivas de comunicação e de luta num ambiente hostil, uma política que age sobre os corpos no mundo fincados na produção de epistemologias. Esse estatuto desvencilha a música do samba das armadilhas da unidade, da fusão de elementos que são imagens emparelhadas pelo sincretismo, conceito este “que pressupõe uma nova unidade, resultante de valores de origens diversas” (DOS ANJOS, 2006, p. 81). Pois bem. Esse limite – de como um fenômeno tão complexo que é o samba é pensado a partir dos itinerários, dos domínios olímpicos da identidade e da resistência – será radicalmente repensado a partir do que chamamos de Políticas dos Tambores.

---

20 Seu livro *Os Nagô e a Morte* é considerado uma obra fundamental das reflexões sobre epistemologias negras, a partir de uma endoperspectiva.

Estas são narrativas, poéticas, volteios, podem ser vocalidades de um desafio ou de um canto solo. São performances que não prescindem da pulsão percussiva, mesmo que ela esteja batendo dentro do sujeito (um mímico a sambar), mas que dependem desse pulso. Tais políticas inscrevem os sujeitos negros diaspóricos<sup>21</sup> a partir do samba de terreiro em Florianópolis. E são políticas porque, enquanto tecnologias timbradas pelo corpo, transmitem-se performativamente em múltiplos espaços: o tambor é o escopo dessa filosofia, pois ele aciona e invoca Exu<sup>22</sup>; nesta injunção o orixá (Exu) se manifesta no samba, no rap, no terreiro a imantar os corpos e a redirecionar sua performance de acordo com o chamado. É o ritmo proposto na pulsão. As Políticas dos Tambores só fazem sentido, num primeiro plano, quando operam através da enunciação e da invocação que anima os corpos e transformam-se em ontologia quando inscrevem, recriam, transmitem o que Leda Martins (2003) chamou de revisão da memória do conhecimento.

Por isso a figura de Seu Lidinho, sambista de Florianópolis, se apresenta como sujeito que em suas performances inscreve suas experiências por meio das Políticas dos Tambores. Por meio dos sambas, seu corpo nos leva a extrapolar presenças, ora articulando os gestos, a dança, ora aproximando-os das performances de um Zé Pelintra, acionando o panteão das entidades afro-brasileiras (umbanda, batuque). O que buscamos aqui é pensar os efeitos das Políticas dos Tambores sobre suas corporeidades, ao evidenciar

---

21 O conceito de Diáspora inicialmente desenvolveu-se em torno da dispersão dos judeus pelo mundo, após o fim do cativeiro egípcio. Com o advento da escravidão moderna, foi retomado para pensar o sequestro de milhares de negros/as escravizados nas Américas. Para fins deste artigo, refere-se às contribuições, aos nexos e às presenças e um *continuum* de práticas que os africanos em solo americano reelaboraram, levando em consideração as condições do deslocamento (GILROY, 1992).

22 Segundo Muniz Sodré (1998), Exu nos dá o sopro da vida, o movimento e a potência para realizarmos as coisas.

o quanto o repertório corporal de cada lugar, no caso do sul do Brasil, e o tipo de colonização empregada produziu um tipo de ser diaspórico: uma forma distinta de dançar, cantar, tocar, enquanto na região sudeste outro modelo, assim como na Bahia, em Pernambuco.

E nessas passagens temporais descritas pela harmonia das pernas que cruzam, dos passos que recitam entre o passado e o presente oriundo dessas presenças extrapoladas, que inundamos a rua, este território negro com um colorido que passa a fazer parte dos sorrisos dos que vão chegando ao espaço da roda do samba de terreiro. Assim como num filme em preto e branco ou numa pintura de um quadro de Desterro do século XIX, invocamos sua ambiência, a moldura desse lugar cada vez mais vivo entre negros e negras cidadãos do presente para falar da vida não em palavras, mas para sonorizar o mundo, batucar a vida e a morte e contar histórias e estórias de amor, de felicidade e de dor por meio das narrativas dos corpos que irrompem ao rufar dos tambores através das Políticas dos Tambores.

### A roda de samba, no samba de terreiro

É terça-feira, a terceira terça do mês! Lentamente, os partícipes das rodas de samba de terreiro da Grande Florianópolis sobem os degraus e se cumprimentam com um forte abraço. Nas barraquinhas improvisadas compram cervejas, refrigerantes, água, quitutes e começam a se ajeitar, procurando um cantinho para sentar e poder acompanhar tudo do melhor ângulo possível. Nos dias de samba de terreiro, as escadarias da Igreja de Nossa Senhora do Rosário ficam tomadas pelas pessoas, sendo impossível, inclusive, transitar por elas no sentido de acessar a Rua Marechal Guilherme, para quem se desloca da rua Vidal Ramos, na parte baixa do centro de Florianópolis. Há também



as rodas de capoeira, a feira de artesanato afro, além de outras apresentações, na parte inferior da escadaria que é plana.

Nos dias de evento alguns ambulantes vão se deslocando para a Escadaria do Rosário para comercializar seus produtos. Um cheiro delicioso de milho verde e pipoca toma conta desse território. O barulho das latinhas de cerveja pouco a pouco toma conta do ambiente. Uma barraca com os acessórios do evento também é preparada com as camisetas, botons, bonés, entre outros souvenirs, juntamente com salgadinhos e outras bebidas. Mas o que a maioria das pessoas faz é levar *coolers* de casa para economizar dinheiro e permanecer sentada. Normalmente o evento começa por volta das 17 horas e, durante dias do sol intenso, os partícipes se protegem com sombrinhas, guarda-chuvas, chapéus, bonés, etc., até que o astro rei se esconda entre os edifícios do entorno.

Por duas vezes uma chuva forte atingiu a roda e interrompeu a roda de samba,forçando os partícipes a se abrigaram num restaurante ao lado,concluindo o evento ali mesmo.Como é uma escadaria e lugar de passagem, a mobilidade enquanto dura a roda de samba é sempre muito difícil, fazendo com que as pessoas mudem o roteiro nas terças-feiras. A estrutura das escadarias cria a ambiência perfeita ao permitir uma visão ampla não só da roda de samba como dos que vão prestigiar o evento como um todo. A audiência permanece sentada em níveis distintos no território negro. Uns poucos que tentam ficar de pé nos últimos degraus são rapidamente convidados a sentar, obedecendo a um ritual que é ouvir sentado as canções de outros carnavais, cantadas nas vozes das pastoras da Copa Lord e do Grupo Um Bom Partido.Mas é claro que ao fim estão quase todos dançando e cantando felizes da vida!

Entre os primeiros a chegar observamos que abraços, sorrisos e as surpresas dos reencontros acabam geralmente em apertões

carinhosos que compõem o cenário afetivo dessas festas. O samba de terreiro consegue aglutinar públicos dos mais distintos. De gente comum que passa no fim do expediente de trabalho para prestigiar e conferir a movimentação do evento a um público mais específico e engajado ao espaço da cidade e contiguidades, ligado aos gêneros musicais do samba e, inclusive, de outros gêneros musicais. Uma das propostas do samba de terreiro é constantemente lembrada por um de seus criadores, Carlos Raulino, que é produtor cultural:

A ideia é trazer o samba de terreiro para o espaço da cidade para que as pessoas pobres que saem do trabalho possam conhecer, lembrar dos sambas antigos da escola de samba de Florianópolis, São Paulo e do Rio de Janeiro. Mas trazer música boa para a cultura da cidade também é muito importante (informação verbal)<sup>23</sup>.

O que está no cerne desse estilo de samba é a cultura do Carnaval: ao cantar sambas dos tempos de outrora, a Velha Guarda da Copa Lord acompanhada dos músicos do Grupo Um Bom Partido e de suas Pastoras relembram antigos carnavais, “coisas do tempo em que não existia o microfone, ouvíamos as pessoas cantando, a bateria, os passos dos integrantes no chão, o arrastar das sandálias, o samba no pé. E todos cantavam o samba, sabiam a letra” (informação verbal)<sup>24</sup>.

Essas memórias misturam-se com a alegria das pessoas ao se encontrarem na Escadaria do Rosário. Passado e presente fundem-se nas baquetadas de Seu Ari do Tamborim, que continua a manter seu estilo de tocar, o jeito de segurar seu instrumento, numa levada que, dita por ele, “só existe na Copa Lord”. Além disso, temos as entonações de Seu Coca, cantor da Velha Guarda

23 Conversa com Carlos Raulino em outubro de 2019.

24 Conversa com Dona Neném da Velha Guarda da Copa Lord, outubro, 2019.

que ficou cego devido às complicações da diabetes. Esse exímio intérprete de sambas e boleros, cujo ofício de barbeiro manteve durante toda sua vida, nasceu no morro da Caixa e depois do seu casamento foi morar no Bairro Bela Vista, no Continente. Convidado a compor a Velha Guarda de sua agremiação querida, reflete sobre sua cegueira e não lamenta. Com o otimismo que lhe é característico, nos impressiona ao sorrir e cantar dizendo que “quando canta esquece da cegueira, dos problemas, e tudo que ‘vê’ em sua cabeça são os desfiles, as lembranças de quando a gente se reunia para organizar os carnavais”. Uma das canções que o sambista interpreta durante as rodas de samba é “Rosa Maria”, de Eden Silva e Aníbal da Silva, dos Acadêmicos do Salgueiro, escola do Rio de Janeiro. A letra assim diz: “Um dia/encontrei Rosa Maria na beira da praia/a soluçar/ eu perguntei o que aconteceu/Rosa Maria me respondeu/ o nosso amor, morreu”.

Mas a figura unânime em que se concentra essa ideia de ancestralidade é dona Neném. A mais antiga integrante da Velha Guarda esteve presente no primeiro desfile da embaixada Copa Lord, em 1955, ano de sua fundação, e até hoje permanece, como diz o produtor cultural Carlos Raulino, “mantendo a nossa raiz”. Dona Neném é, ao mesmo tempo, integrante da Velha Guarda da Copa Lord e do corpo ministerial da Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Participa da Irmandade Religiosa há muito tempo, desempenhando nas duas entidades um papel importante. Nos dias em que conversamos ela me atualizou das atividades que ainda permanecem na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, mas que se resumiam aos encontros para organização das missas do catolicismo, religião da qual ela faz parte desde pequena. “Herdei da minha família, todos são muito católicos e, sempre que podíamos aos domingos, meus pais nos traziam aqui porque a gente se sentia bem, era nosso espaço, nosso lugar”.

Fundada em 1770 e com uma atuação mais efetiva durante os séculos anteriores devido ao contexto escravocrata, atualmente a Irmandade é mais um símbolo de luta e de resistência que se ressignifica com a proximidade do samba de terreiro. Sua imponência e pertinência histórica são inegáveis nos dias de hoje, mantendo-se como importante elo entre a memória e o espaço público da cidade, na construção de uma ponte entre a ocupação e o uso deste pelos negros/as de Florianópolis.

É como receber um abraço da cidade – ao menos de seu lugar mais negro – ao subir as escadarias para fazer parte do evento do samba de terreiro, da roda de samba e ser recebido pela simplicidade que o monumento representa. Um caloroso abraço é a recepção dada e recebida aos que lentamente vão chegando e se aconchegando. Quando comecei a pesquisa sobre a roda de samba de terreiro estávamos longe de experimentar os efeitos nefastos produzidos pela pandemia, principalmente se tratando dos tipos de relações que se estabeleciam em lugares musicados pelo samba. Cerca de um ano antes do início da pandemia e da crise sanitária, os encontros mensais eram ansiosamente aguardados, os repertórios meticulosamente construídos para aprofundar cada vez mais as pesquisas em torno do samba de terreiro: mais e mais compositores desconhecidos começaram a despontar na cena do evento musical e pouco a pouco o clima começava a se modificar com o “aquecer dos tamborins”.

Ansiosamente as pessoas sentadas aguardavam o início do evento sociomusical. Após mais de uma hora de preparação, afinando os instrumentos, ouvem-se os últimos ajustes dos violões, cavaquinhos e do couro. As pautas (apostilas) com os sambas que serão cantados já foram distribuídas entre os ouvintes e uma breve fala do orador da roda de samba dá início à batucada. E está dada a largada! A Pastora Jandira faz a chamada em que abre oficialmente

a roda do samba de terreiro: “Ô Mais quem vem lá? Quem vem lá, de amarelo, vermelho e branco, levantando a poeira do chão”<sup>25</sup>.

Seu Lidinho é imantado pelo samba histórico da agremiação e pela forte batucada. Assim que tem início o samba de terreiro, ele sai de sua seriedade habitual, tira o chapéu e cumprimenta os que assistem com um lindo sorriso. O baluarte samba como de costume, balançando o ombro num movimento em vaivém, num sinal de “nem aí”, debochando, afrontando, “entisicando”<sup>26</sup> os que observam seu sapateado.

O samba de terreiro é um gênero musical que antecede o samba-enredo. Foi um estilo de samba cantado nos quintais dos fundadores das agremiações carnavalescas anteriormente à fundação das quadras das escolas de samba atuais. Um desses sambas de terreiro da Embaixada Copa Lord foi o primeiro a ser cantado nesse dia:

Quem vem lá, de amarelo, vermelho e branco/Levantando a poeira do chão/(BIS) É a Copa Lord do Morro da Caixa, que vem sambando com satisfação, cantando com harmonia a sua linda melodia (BIS)

Com o samba no pé, Seu Lidinho, irmão de outro sambista apaixonante, Tenente do Pandeiro, desliza entre as batidas do samba de sua escola que era cantado pelos que acompanhavam os sambas nas Escadarias do Rosário. Nesse dia, segundo a organização do evento, os sambas deveriam ser cantados alternadamente, na ordem estabelecida em ensaio, um de “Floripa” e outro do “Rio”.E o segundo a ser cantado foi:

---

25 Samba-hino ou samba de quadra de Abelardo Blumenberg, o Avez-Vous e Álvaro Fogão, produzido em 1965.

26 Expressão nativa de Florianópolis que refere à provocação.

quando vem rompendo o dia/eu me levanto começo logo a cantar/essa doce melodia que me faz vibrar/aquelas lindas noites de luar/eu tinha um alguém sempre a me esperar/desde o dia em que ela foi embora/eu guardo essa canção na memória (Samba de terreiro da Velha Guarda da Portela).

As pernas saltam uma para cada lado, num bailado brequeado mais curto, o corpo balançava entre as pernadas de Seu Lídio, juntamente com as investidas de seu tronco e ombros que conversavam, ao responder às levadas<sup>27</sup> de seu Ari do tamborim. Teco, telecoteco, teco, teco... telecoteco...!

Dessa vez os braços de Seu Lidinho estão a sarrar ao vento, ao mesmo tempo que convoca os mais próximos a fazerem parte da dança, da roda de samba. Seu Lídio, como também é chamado, é do tempo da rádio em Florianópolis. Sem TV durante a infância, aprendeu a sambar sentindo as batidas do samba no Morro da Caixa D'água, antes mesmo de ter nascido a escola do seu coração.

O passista dá um salto para a frente e para... pula e para novamente... de repente começa a fazer com os pés um trezinho, simulando o deslizar entre as linhas férreas. Por alguns instantes, dobra os joelhos entre as batidas, um de cada vez: joelho direito, seguido de uma puxada de ombro, joelho esquerdo, puxada do ombro do mesmo lado, jogando ao mesmo tempo o corpo para os lados que dobram os joelhos, apresentando-se como uma entidade do povo de “esquerda”. Parece Exu que vem nos saudar e abrir os caminhos para que tudo transcorra bem. Embora muitas vezes ele, Exu, bagunce tudo para que as coisas voltem ao normal.

O grupo de samba Um Bom Partido anuncia um breque. Subitamente, o baluarte do Morro da Caixa dá um pulo, estende os braços e interrompe seu sambar com uma umbigada. Dona Neném

---

27 As levadas são formas e estilos de tocar um determinado instrumento musical.

o observa e dá um leve sorriso a outra pastora, aproximando-se ao “pé do ouvido” de uma pastora ao seu lado e comentando sobre o feito de Seu Lidinho, que ao descer de seu pulo caiu de braços abertos rente à pastora. Uma moradora da Invernada, localidade do Morro da Caixa que estava ao meu lado, disse ter saído mais cedo do trabalho. Ela trabalhava como empregada doméstica e comentava com sua amiga, ao meu lado, que conhecia Seu Lidinho:

[...] ele era amigo da minha mãe, cresceram juntos. Minha mãe disse que desde pequeno ele dança muito, e os irmãos dele tudo eram de escola de samba. Ela já morreu, mas conhecia muita gente do morro. Ele já tem uma idade, minha mãe morreu com 70 anos, e o Lidinho já deve ter quase 80 [...] (informação verbal).

A roda de samba nesse dia começou com um samba da Copa Lord e terminou com um samba da Portela. Foi um dia glorioso e acabou tudo bem.

Seu Lidinho é herdeiro das tradições sociomusicais dos morros de Florianópolis. Vivendo ainda do engenhoso “samba no pé”, o passista faz seus shows em bares e restaurantes da Grande Florianópolis. A expansão de suas atividades ultrapassou os limites das agremiações e do samba de terreiro e se conectou à desvalorização da figura do passista, que nas escolas de samba entra em declínio com a progressiva espetacularização do Carnaval: a compactação do desfile, a velocidade em que as escolas desfilam, ou seja, a redução do tempo de sambar e de brincar.

Os efeitos dessas mudanças na forma de produzir a cultura do samba e do Carnaval reservaram para os sujeitos desdobramentos distintos. Nesse novo modelo imposto, a figura do passista vai lentamente desaparecendo, enquanto a do mestre-sala, gradativamente, passa a ter mais destaque. O passista, como

a própria palavra sugere, descreve um mundo a partir de seus pés, se lança na passarela a improvisar a vida juntamente com a escola, desenhando com as pernas um caminho cujos itinerários não são previstos: é como um improvisador de jazz, de blues ou de samba. Ele deve conhecer previamente as escalas, conhecer de cor e salteado a harmonia funcional ocidental e suas técnicas. Mas, ao improvisar, deve esquecê-las e seguir o roteiro d'alma, guiar-se pelas batidas internas do seu coração e pelo ritmo que produz as dinâmicas temporais. E isso não é mágica, coisa de negro! Não está no sangue!

Longe desse tipo de essencialização, há nas Políticas dos Tambores elementos que se desenvolveram na Diáspora, que estão presentes nos improvisos dos passistas, da mesma forma que fazem parte das harmonias do jazz e do samba de partido alto. Improvisar é compor enquanto toca, enquanto canta. No jazz e no blues, há uma forma de compor que se estruturou entre a pergunta e a resposta (MONSON, 1996), uma herança trazida pelos descendentes de africanos para as Américas. Esses padrões musicais fizeram parte dos processos de reorganização de comunidades litúrgicas, fomentando as culturas dos orixás, voduns e inkices e dos cantos de trabalho nas lavouras americanas, originando gêneros musicais como o blues, a salsa, a rumba, o samba de partido alto e seus derivados.

O mestre-sala faz a corte, jamais samba. Ao carregar o estandarte, acompanhado da porta-bandeira, símbolo máximo da agremiação, o sambista carioca traz em seus passos a narrativa profética de uma linguagem sonoro-corporal. Ele defende o símbolo sobre o qual se sustenta a existência da Entidade. Seguir os passos de Delegado da Mangueira é se lembrar de Cartola, tia Zica, Nelson Sargento, do mesmo modo que sambar com Seu Lidinho, vê-lo sambar, é ver a embaixada Copa Lord, o Morro da Caixa. Pensar na comunidade negra gigantesca que lá mora, recordar as lavadeiras



das fontes d'água e seu trabalho. É refletir sobre o atual maciço do Morro da Cruz, que hoje conta com mais de dez comunidades, com um tráfico de drogas intenso, onde as políticas públicas passam a quilômetros de distância. É pensar que suas pernas e o jogo que elas engendram embaralham a nossa percepção e nos ajudam a compreender as coisas que dão sentido à vida. Sambar com nosso passista e sambista é lembrar que ele é de Florianópolis, do sul brasileiro.

Essas pistas de um inventário de práticas acionadas pelas Políticas dos Tambores são filosofias de mundo criadas pelos sujeitos negros na diáspora. Nesse movimento, o corpo é solicitado como uma âncora fundamental da existência, visando a uma dimensão transbordante das formas e maneiras de ser, o que faz com que as estruturas da fala e do discurso deixem de ser importantes, num movimento muito mais metonímico do que metafórico. Ao se lançar ao mundo nas Escadarias do Rosário ouvindo e dançando, riscando o chão desse território negro e de outros onde se apresenta, o baluarte da embaixada Copa Lord dialoga com seus pares num sapateado que ele cria e recria: uma circularidade de práticas enuncia presenças, uma infinidade de gestos comunica suas histórias e estórias, a partir de centenas de passos ritmados e improvisados que não só inscrevem e escrevem através de pernadas e molejos as lutas em torno do racismo, mas perfazem a jornada ontológica de se fazer presente de múltiplas formas, ensinando-nos que ser negro no sul do país produz em si mesmo as marcas de um longo processo de práticas e de sentidos para a vida.

Seu Lidinho aprendeu seus primeiros passos no morro, na rua com as brincadeiras de sambar e correr muito frequentes entre esses meninos e meninas negras nas comunidades e nos morros de Florianópolis. Assim como o baluarte, eu aprendi dessa maneira, com as crianças negras, brincando de sambar e de pega-

pega. Em minha tese de doutorado descrevo minha experiência de aprender os passos do samba na quadra de uma escola de samba:

Uma das primeiras lembranças que tenho em minha memória é de ouvir sambas e batucadas na casa de Dona Luci, hoje aos noventa e dois anos e matriarca dessa comunidade, quando dormia na casa de minha avó, porém a sensação mais indescritível que vivi nesse período foi quando aprendi a sambar. Aprendi com um amigo muito próximo de minha família, Carlos, o Petoca. Nas sextas-feiras e aos sábados, quando costumávamos frequentar a Quadra da FAC, ao lado do Colégio Instituto Estadual de Educação, corríamos ao redor das baterias que se apresentavam, principalmente, a dos Protegidos da Princesa. Ali senti, pela primeira vez, meu corpo flutuar, minhas pernas pareciam não fazer parte do meu corpo. As batidas do repinique chamando os breques, as rajadas das caixas e os trovões emitidos pelos surdos de marcação, pouco a pouco me impeliavam a sambar; a fazer parte do ritual que era participar das rodas que os meninos e as meninas faziam, demonstrando suas habilidades, nas performances dos sambas e das baterias: depois que aprendi a sambar, aos nove anos de idade, passei a sentir todo o meu corpo, dos pés à cabeça (SILVA, 2012, p. 17).

Somos gerações de sambistas compartilhando dessas experiências ancestrais do lado de cá do terreno arenoso do Atlântico Negro, cujos fluxos de informações criados pelos corpos sinestésicos nos levam a pensar saídas e caminhos que nos desvencilhem de um mundo que por natureza nos persegue, busca nos consumir, eliminar, exterminar. A esquizofrenia do capitalismo e do racismo é tão previsível quanto a chuva que se anuncia após o vento gélido de inverno no sul da ilha de Florianópolis. Porém, um mapa de atitudes, gestos, sons, palavras, ou seja, narrativas diversas assolam este mundo penado, assombrado pela dor, e nos convidam a fazer parte dele de muitas formas, nem sempre as mais agradáveis.

Neste momento em que vivemos, os rastros e os escombros de nossas presenças estão nos *sambares*, nos atos em que sonorizar a vida ou compor gestos são índices de pensamentos que se escamoteiam no seu fim, mas que intencionam transmitir a quem, quase como refém, necessita de uma mensagem que deve ser decodificada pelo corpo. A mão passada através do pescoço informando a navalhada da/do capoeira, o breque transmitido pelo olhar da/do ritmista, o toque trazido do rumpilé do ogan, agora incorporado pelo mestre de bateria na agremiação carnavalesca, o balanço dos cabelos trançados, a MC que invoca Dandaras e Zumbis através das batidas, dos *beats* anunciam pensares por meio dos sambas e dos breques.

### Por uma Política dos Tambores

Nietzsche (2019), em axioma, nos falava do imperativo de uma filosofia a golpes de martelo. Pois bem, o que pretendo aqui inferir, se me permitem, é descrever sonoro-corporalmente uma filosofia a toques de tambor: uma política percussiva que inaugura um regime ontológico. Uma filosofia cuja prática emerge a partir de um movimento transcendente de continuidade e de expansão das existências, ou seja, a ideia de um pensamento que perpassa as rodas de samba, com linguagem própria e segue até outras dimensões da cultura diaspórica como os terreiros de candomblé: um pensamento perfeitamente demonstrável nas comunidades tradicionais de terreiros, de modo análogo a uma filosofia.

Segundo Sodré (2016), ao detectarmos filosofias no sistema nagô estamos deixando de lado o fato de que as estruturas de representação da fala e do discurso não ocupam mais um lugar proeminente na forma como organizamos o mundo e o sentimos. Mas o próprio Sodré afirma que suas reflexões se limitam aos

nagôs e deixam de fora outros grupos introduzidos no Brasil, superficialmente conhecidos como Bantus. Suas preocupações estão intimamente ligadas às comunidades litúrgicas tradicionais de terreiros, do qual o próprio autor faz parte. Sodré foi iniciado como Obá<sup>28</sup> de Xangô por mãe Stella de Oxóssi, em 1979, quando passou a fazer parte do Ilê Axé Opo Fonjá, de Salvador, uma das casas matrizes da cultura yorubá, na Bahia. Ao mesmo tempo, os Bantus foram um dos grupos que mais influenciaram a cultura negra e popular brasileira, construindo um calendário próprio de festas e comemorações, principalmente as ligadas ao catolicismo negro e às instituições carnavalescas, como as escolas de samba da região sudeste, o que de certa forma distingue explicitamente a abrangência e dimensão dos dois projetos filosóficos – Bantus e Yorubás – e os sujeitos aos quais eles se destinavam.

Os candomblés Bantus ou dos Nagôs foram projetos criados por elites negras. A vida numa comunidade de terreiro exige e exige um conhecimento específico que leva muito tempo para ser adquirido e experienciado. A língua, os ritos, os cânticos, a imolação, o uso correto das ervas, as rezas, enfim, há uma quantidade de conhecimentos destinados aos iniciados que demoram muito tempo para serem passados e aprendidos. Apesar de eu tentar criar uma aproximação aqui, no sentido de apresentar uma tecnologia ancestral advinda do tambor, o que deve ficar claro é que muitos projetos dos intelectuais da diáspora não sobreviveram ao massacre colonial. Nem os projetos nem as pessoas. Mas agora sabemos que esses intelectuais eram os escravizados e seus descendentes. Nesse sentido, os candomblés foram práticas litúrgicas erroneamente rotuladas de popular, assim como aconteceu com as agremiações carnavalescas, com o samba e outras práticas de negros/as brasileiros/as.

28 Obá é um tipo de cargo ministerial. No caso desse iniciado, não é rodante, como os ogans, não excorporam os orixás.

Apesar de serem diferentes, esses projetos se aproximavam por meio das Políticas dos Tambores. Quero aqui ampliar o escopo dessa ideia, segundo Sodré, “perfeitamente demonstrável”<sup>29</sup>, para sugerir que as Políticas dos Tambores existentes nas comunidades de terreiros, nas rodas de capoeira, de jongo e nas rodas de samba são pulsares.

São essas políticas que suprimem o abismo entre o corpo e o espírito, evocadas pelas frequências graves e agudas emitidas pelos golpes dos ogans nos terreiros ao tocar o rum, rumpi e o lé ao invocar os orixás. Pelos sambistas nas rodas de samba com seus atabaques, tantans, ganzás, pandeiros ou dançada pelos jongueiros em suas apresentações. Por Seu Lidinho, que samba ao toque do samba de terreiro nas escadarias do Rosário em Florianópolis, ou pelo mestre-sala Delegado, que conduz a porta-bandeira em mais um desfile de Carnaval no Rio de Janeiro. Por uma Yawô<sup>30</sup> em qualquer lugar do Brasil que excorpora<sup>31</sup> Yansã no Ilê (terreiro) ou por uma Yalorixá que numa encruzilhada despacha suas oferendas, realizando por seu ato, acionando por

---

29 Segundo o autor, essa filosofia é perfeitamente demonstrável a partir dos terreiros de candomblé. Nesses espaços podemos vislumbrar *in loco* de que maneira se desenvolve essa filosofia afro.

30 Depois que os/as não iniciados/as começam a frequentar os terreiros, passam a ser chamados/as de abians. Após a iniciação nos ritos da tradição, passam a ser Yawôs.

31 Excorporar é o ato de fazer soprar o orixá que vive adormecido dentro de iniciados/as e não iniciados/as, já que um orixá pode se manifestar mesmo em quem não é da tradição dos orixás, voduns e inkices.

sua prática, um modo de existir sentido e manifesto através da linguagem, através da diátese média<sup>32</sup>.

Ora, essa mecânica inteligente dos movimentos corporais figura-se como um misterioso campo de incursões e profícuo teoricamente. Misterioso no sentido que Nietzsche dá ao corpo, uma subjetividade do corpo, ao modo de uma inteligência originária, de certa forma, uma inteligência misteriosa, jamais inteligível. Ele toma o corpo como o ponto de partida radical, a grande razão, considerando-o muito mais perfeito do que qualquer sistema de pensamento, muito superior a qualquer obra de arte. Essa engenharia do pensamento sobre o corpo foi expressa por Roger Bastide em *O Candomblé da Bahia* (1978), ao nos chamar atenção sobre um *pensamento sutil* praticado pelas comunidades litúrgicas nagôs. Tais sutilezas, traduzidas pelo autor como *\*/a* pedra de toque das humanidades, evidenciam os limites de investigações sobre as culturas dos orixás por interpretá-las

---

32 Na semiologia da linguagem e na análise do discurso, diátese é a posição fundamental do sujeito no verbo. É ela que nos diz se a posição é ativa, passiva ou reflexiva. No arcaico indo-europeu, em que o verbo faz referência ao sujeito e não ao objeto, a oposição não está dada entre o passivo e o ativo, mas sim entre o ativo e o médio. Dessa forma, na voz ativa, o processo verbal se realiza a partir do sujeito, mas fora dele. Tomemos como exemplo um sacerdote que realiza um sacrifício ou faz um encantamento, um trabalho para um indivíduo. Na voz média, por sua vez, o processo se realiza dentro do sujeito. Ele, o sujeito, é a sede do processo verbal, a exemplo do sujeito que faz o sacrifício para si mesmo. Não apenas um “si mesmo do espírito”, mas um “si mesmo corporal”, pois admiti-lo implica rejeitar a noção de espírito como um mero receptáculo inflável de forças e despontar para novas dimensões dos fenômenos, a partir de uma “mecânica inteligente dos movimentos corporais”. Não se trata da voz reflexiva em que esse sujeito sofre e completa a ação e trata de completá-la a partir de si mesmo. Desde Platão e Aristóteles, os discursos filosóficos partem do sujeito na voz ativa, com o verbo que está nas línguas correntes e indica o modo como as coisas agem umas sobre as outras. As coisas acontecem da “boca para fora”, pois na língua o verbo é pura energia em ação. Em realidade é o verbo que desvela na língua a delimitação das coisas (SODRÉ, 2016).

enquanto crença religiosa. Segundo Sodré, em *Conferência a Academia Brasileira de Letras* (2017), “o cristianismo seria uma crença que se veste de filosofia. Já o pensamento nagô, por sua vez, uma filosofia com roupa de religião”.

O que nos interessa neste momento é que no vértice dessas culturas do candomblé e do samba – o terreiro e a roda – estão presentes as metáforas, em níveis distintos de formas reelaboradas de modos de vida e de existências, cujas experiências despontam a partir das memórias expressas pelo corpo, ao promover lembranças, contiguidades, fragmentação e continuidades, transversalmente praticadas pelos sujeitos.

Quando os repertórios de sambas de terreiro nas Escadarias do Rosário são tocados, as sonoridades que nosso passista ouve levam Seu Lidinho a seguir um percurso. Um caminho que faz com que ele aja instantaneamente, encarnando as mediações simbólicas como modos de articulações próprios, ou seja, sem lógica predicativa, derivativa. Essas orientações ocorrem em função das orientações que recebe do ecossistema, do meio ambiente, enfim, dos códigos que a cultura dá.

E o ritmo, para quem é sambista – neste caso falo como *insider* –, para quem cresceu ouvindo as musicalidades negras, é reconhecido nas batidas do samba, do reggae, do candomblé, da macumba mais do que um *beat*. Ele é uma espécie de mapa, no sentido de provocar uma ruptura e um deslocamento, concomitantemente. Essa ruptura cria uma nova temporalidade que, acionada pelo ritmo, convida Seu Lidinho a provocar em seu corpo uma antecipação, como apreensão do resultado assegurado pelo próprio corpo como potência motriz, ou seja, o corpo como projeto motor, o corpo como uma intencionalidade motriz sobre o mundo (PONTY, 2016). Essa antecipação do movimento pelo

pulsar pode ser entendida como uma forma de conhecimento direto, de conhecimento intuitivo sobre o mundo.

Voltemos agora à ideia de mapa, da ruptura e do deslocamento, a partir do ritmo a quem se referia anteriormente. Quando o samba está sendo tocado, as células rítmicas anunciam por exemplo um breque, vejamos: paracatá, tuntun! Paracatá, tuntun!.

O corpo responde ao chamado desse breque. Mesmo que o breque mude de lugar na música, seja deslocado a outra estrofe, escamoteado ou tentemos driblar o sujeito que dança música, isso jamais seria possível de fazê-lo. Ao sentir o ritmo, abre-se uma passagem que acessa o mapa da atuação desse corpo no mundo, que está menos em busca de um resultado propriamente dito do que simplesmente realizar coisas.

E ao realizá-las, rompe com uma temporalidade que o reduz. Esse micropensamento que dá ao corpo uma forma especial de conhecimento engendrado pelas Políticas dos Tambores é, de algum modo, antecipado por narrativas sonoro-rítmicas, pois nessa antecipação, nesse adivinhar, “o destino de algum modo se antecipa”. Em várias culturas a palavra *destino* refere-se a um percurso, ao sugerir uma ideia de travessia. A terra como resistente à dissolução, na oscilação entre a segurança da terra e os riscos da travessia, entre os mais próximos e os mais distantes, o homem se desloca e confirma sua condição de viajante, ou seja, o que temos é a experiência da vida e do pensamento enquanto uma viagem. Nas pernadas dos sambistas esses destinos, essas viagens revelam as contingências de vidas que se encontram entre o destino que não é conhecido através de uma descrição metafísica, uma descrição fatalista dos céus, “mas na intuição de uma intenção primordial da vida voltada para o ‘aqui e o agora’, para o percurso que se realiza na terra e se deixa ver no mito, no



rito, na cerimônia, nos domínios do sensível” (SODRÉ, 2016, p. 79). E produz, sobre esses viajantes, mesmo que subsidiados por tecnologias comuns, experiências radicalmente distintas sobre esses corpos que pensam sobre o mundo em que vivem.

### Algumas considerações

Nas páginas que seguiram conversamos sobre uma ideia de comunicação transcultural criada pelos intelectuais orgânicos da diáspora e como ela tem guiado, de forma hábil, o modo como esses intelectuais têm criado meios de emancipação. Esse projeto, por um lado, foi construído por uma elite negra de procedência yorubá, que vivia profundamente sua cultura e desejava disseminá-la. Ao mesmo tempo, temos a cultura do samba e do Carnaval. E o que as une? O ritmo, a dança, a festa e a alegria, que é axé e mobiliza a vida.

Além disso, esse movimento de produzir a partir de outras epistemologias veio da necessidade de falar por si mesmo, de buscar um tipo de cidadania que jamais foi alcançada. Logo, esses intelectuais encontraram o veio pelo qual escoavam a riqueza de suas tradições, na simplicidade do destino ao contrapor-se à grandiosidade da história. Uma filosofia trágica que reconheceu o sofrimento, mas o supera na alegria do rito, na alegria do culto, em tudo que significa continuidade do grupo e de fazer coisas, pois é uma cultura que se realiza pela capacidade de realização das coisas.

E esse exercício diário acontece no espaço físico da roda. Os xirês de candomblés, as rodas de capoeira, as rodas de samba são espaços de mobilização e de intensificação dessas vicissitudes.

Os ingredientes dessa performance estão conjurados aqui: a roda, o corpo, o tambor e o ritmo. Através deles podemos repensar o mundo



em que vivemos, ritmar as coisas que fazemos, sonorizar aquilo que dizemos não com palavras, mas com narrativas sobre a vida, que tenha nas imagens de autorrealização, nos sambares, nos cultos sagrados e nos gestos a sua concretude. As culturas dos povos que vivem na Diáspora buscam a continuidade de suas tradições, vivem num mundo em que lhes foi negada a cidadania e, portanto, criaram suas formas de compor as realidades racistas nacionais.

Aperfeiçoaram essas instituições de tal maneira por meio de epistemologias negras. Fanon (2008) em certo momento disse que deveríamos abandonar a noção de tempo do Ocidente e suas ontologias, que nos aprisionavam e nos transformavam em reféns. Que devíamos esquecer o Homem e tudo que com ele veio. As Políticas dos Tambores são uma possibilidade de levarmos a sério as contingências de tal assertiva, mas, sobretudo, de repensar o modo como enxergamos e agimos no mundo a nossa volta. Se som é ação, ritmo é uma tecnologia e nós somos parte de uma engenharia, uma mecânica dos movimentos corporais, quem sabe, de agora em diante, quem sabe para pensarmos, tomarmos decisões importantes sobre a nossa vida e de outras pessoas, devamos primeiro sorrir, depois cantar e, logo em seguida, sambar.

## Referências

BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1978.

BLUMENBERG, Abelardo. **Quem vem lá**. Florianópolis: Garapuvu, 2005.

DOS ANJOS, José Carlos. **O Território da Linha Cruzada**. Rio Grande do Sul: UFRGS, 2006.

FANON, Frantz. **Peles Negras, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Rio de Janeiro: 34, 1992.

MARTINS, Leda. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, Belo Horizonte, n. 26, p. 63-81, 2003.

MONSON, Ingrid. **Saying Something: jazz improvisations and interactions**. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

MOURA, Roberto Murcia. **No Princípio era Roda: estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do Bem e do Mal**. São Paulo: Edipro, 2019.

OXALÁ, Adilson. **Igbadu, A Cabaça da Existência: mitos nagôs revelados**. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

PONTY, Merleau. **A União da Alma e do Corpo**. Rio de Janeiro: Autêntica, 2016.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANTOS, Juana A. **Os Nagôs e a morte: Pàde, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia**. 14. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2016.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do Corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SILVA, Marcelo. **Ué Gaúcho, em Floripa tem Samba: uma antropologia do samba e do choro na Grande Florianópolis ontem e hoje**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.


STRATHERN, Marylin. **O efeito etnográfico e outros ensaios.** São Paulo: Cosac Naify, 2015.

### Vídeos e documentários

SAMBA DE RODA “que faz parte da nossa capoeira...” Brasil... Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=jP\\_XcqDI\\_ck](https://www.youtube.com/watch?v=jP_XcqDI_ck). Acesso em: 31 jan. 2022.

Seu Lidinho da Embaixada Copa Lord na FenaOstra 2009. Disponível em: <https://youtu.be/eypdQrEBjI>. Acesso em: 31 jan. 2022.

1º Ciclo | Sociedade e espiritualidade: Culto Afro: uma filosofia de diáspora. Disponível em: <https://youtu.be/3KWTRHRT0gI>. Acesso em: 31 jan. 2022.



NUER - Núcleo de Estudos de Identidades  
e Relações Interétnicas

nº 23/2021.2

