

As festas negras e a (des-)ordem colonial-territórios, tempos e sonoridades na diáspora africana

216

Katharina Doring¹



Fig. 1. Carlos Julião, “Coroação de uma rainha negra na festa de reis” (1776).

¹Doutora em Ciências da Educação pela Universidade Siegen (Alemanha). Docente da Universidade Estadual da Bahia (UNEB). E-mail: katharina.doring@gmail.com

1. As festas negras nas tensões escravocratas e civilizatórias do século XIX

“Pelas ruas antigas da capital brasileira expandiam o gênio alegre e conversador, promovendo diversões em que reviviam saudades da terra distante. Sambas, batucadas, cacumbis, reis congos, festas totêmicas, de tudo se encontrava nas vielas da Bahia. A maior condensação do elemento negro permitia que vivessem relativamente isolados da população branca, de número reduzido, e que, a princípio, assistia de longe, com menor aproximação do que nas fazendas, a esses festejos, que não podia compreender”.

Vianna Filho, *O negro na Bahia* (2008)

217

O século XX foi marcado pelo surgimento e a utilização crescente de novas tecnologias da modernidade que facilitaram o registro de sons e performances em geral: os primeiros fonogramas surgem com tecnologias de cera e depois de acetato; começa a era das rádios e das transmissões musicais ao vivo; surgem os primeiros registros cinematográficos ainda mudos; e a popularização do fonógrafo, da vitrola e do vinil comercializado inicia uma nova era para a música popular em toda parte do mundo. Para as artes sonoras, essa revolução tecnológica representa uma ruptura profunda em todo modo de se relacionar com os fenômenos musicais e sua fruição em eventos sociais e festivos de todo tipo e classe social, muito mais quando se trata das musicalidades negras que, no Brasil, nem foram reconhecidas como arte musical. Ainda assim, existia uma trilha sonora afro-brasileira, durante séculos presente nas festas populares, que começou a se cristalizar a partir do ‘novo’ gênero, o Samba, no sec. XX, justamente pelo mito do “primeiro” samba, que se deu a partir do registro fonográfico oficial³. As novas tecnologias e a onipresente seletividade racista da política e cultura do embranquecimento, que se instalam no período pós-Abolição, apagam muitas memórias sonoras de cenas e práticas musicais negras no Brasil oitocentista. Na literatura sobre o samba e outras formas musicais negras, percebe-se uma divisão entre um samba, enquadrado como ‘folclore’, e

³ No Brasil, se festeja o ano de 1916 como data do registro oficial da composição “Pelo telefone” (atribuída a Donga, porém contestada) e logo em seguida sua gravação em fonograma pela Casa Edison; assim, em 2016, chega a se comemorar o centenário do Samba, como se o gênero musical fosse inventado naquele ano, ofuscando sua longa existência em vários estilos e gêneros que possuem suas próprias origens e presenças nas culturas negras locais.

aquele tratado como ‘música’, enquanto produção autoral e comercial, reforçando um discurso evolutivo, que atribuem à Bahia o seu “lugar de reserva de autenticidade” (LIMA, 2013, p. 130), uma visão que é forjada em geral para as musicalidades negras que não se enquadram no retrato ‘preto e branco’, ‘senzala e casa grande’, omitindo a complexidade das relações sociais e raciais e suas expressões musicais e performáticas ao longo do século XIX, que nada tem a ver com a visão folclórica ou pejorativa dos cronistas:

Desde antes da abolição, a cidade do Rio de Janeiro era o ambiente dessa resistência e de circulação de notícias sobre fugas e batuques. Ocupar a cidade com festas religiosas negras ou batuques que, aos ouvidos dos senhores e da repressão policial, poderiam representar baderna e algazarra era, na verdade, uma forma de resistir à escravidão e ao extermínio de uma cultura. Essa cidade negra viveu, durante a escravidão, cotidianamente, ações de resistência dos escravos e de tentativa de estabelecimento de uma “ordem” por parte daqueles que pretendiam controlar festas e ajuntamentos de negros nas ruas. No entanto, a cidade não escapou de vivenciar as novas relações que se estabeleciam entre ex-escravos, letrados, libertos, africanos, escravos e abolicionistas, dentre outros. As últimas décadas da escravidão foram marcadas por uma incerteza quanto ao futuro de homens e mulheres escravizados, apesar de serem também tempos de esperanças e de conquistas que, possivelmente, foram influenciadas por essas novas relações existentes na cidade e por esses diversos atores que nela habitavam. (MORAES, 2018, p. 233)

218

Trago vestígios e presenças possíveis das festas negras durante o século XIX e em parte na pós-abolição, buscando referências para sonoridades, instrumentos e movimentações, e a maneira como foram representadas nas fontes históricas, escassas e incompletas na sua compreensão. Igualmente importante é o aprofundamento dos contextos sócio-históricos e das relações étnico-raciais que se transformaram ao longo deste século XIX, promovendo encontros socioculturais entre escravizados, livres, alforriados trabalhadores de ganho, africanos recém-chegados, afro-brasileiros de várias gerações e mestiços que interagem e promovem suas tradições e práticas cênico-poético-musicais em permanente troca e disputa com as culturas europeias, sobretudo militares e eclesiásticas. As festas

negras são retratadas em relatos de viajantes, quase sempre com conotações pejorativas, sem conhecimento das musicalidades africanas, suas origens e formas, assim, como também nas inúmeras ilustrações de Debret, Rugendas, Humboldt e muitos outros, que preservaram em parte, a riqueza dos instrumentos musicais utilizados pelos africanos e seus descendentes. Evidente também nos registros a presença de músicos negros nas práticas musicais oficiais, eruditas e em procissões religiosas das tradições europeias em pleno domínio dos seus instrumentos e regras musicais.

Segundo o francês Francois Pyrard de Laval, que de volta de sua viagem de dez anos à Índia e às Molucas teve oportunidade de passar dois meses na Bahia de 1610, ali viria ele a conhecer um poderoso senhor do engenho que, entre outras ostentações, mantinha uma banda integrada por 20 ou 30 escravos, dirigidos por um provençal vizinho de Marselha. Esse proprietário [...] contratara o músico francês, no dizer de Pyrard de Laval, “para professor de vinte ou trinta escravos que compunham um conjunto de vozes e de instrumentos que tocava o tempo todo”. O visitante não esclarecia qual o repertório executado por tais negros, mas a admitir pela origem provençal do ensaiador da banda, não há dúvida de que se trataria de peças ao gosto dos melhores salões europeus da época. (TINHORAIO, 1988, p. 27-28)

219

São raras, as referências sobre os músicos escravizados nas orquestras e bandas militares da elite branca, porém, encontramos vários retratos escritos e desenhados das rodas de capoeira, samba e candomblé que muitas vezes genericamente foram denominadas de batuque, sem especificar e diferenciar sonoridades e ritmos de contextos africanos diferentes. A grande família das coroações de reis, conhecidos por congada, cucumbi, maracatu, moçambique e reinado de congo, a partir das culturas centro-africanas, formam o universo das festas afro-católicas (desde do antigo Reino do Congo) e geram sonoridades afro-barrocas singulares, muitas vezes informando memórias, conhecimentos e cosmovisões africanas profundas, embaixo do nariz dos brancos, que as interpretam como mero teatro popular e ‘imitação’ da coroação de reis e rainhas europeus e católicos, como em Maynard Araújo, que sintetiza o pensamento simplista da época:

A Congada é folclore artificial, criado pelo catequista, visando uma função sublimadora (psicanálise) dos escravos e outra integradora do pagão, do fetichista na religião oficial. A escravatura, nas suas raízes em terras d'África levava a destruição das civilizações africanas procurando desagregá-las. (ARAÚJO, 1967, p. 225)

Em seguida, Maynard afirma que os diversos povos africanos eram inimigos entre si e que, por isso, suas danças eram guerreiras, e ainda acrescenta que as festas eram estimuladas entre os africanos, contanto que não fugissem do controle, supervisionados pelos padres que queriam estimular a junção das festas católicas tradicionais com as tradições africanas, tendo o objetivo de promover a catequese, o que resultaria em três grandes formas:

Desta interação entre padres, patrões e escravos, podemos separar as manifestações do folclore negro em três formas características: *Congada* – que é dos negros e ministrada pela Igreja; *Batuque*, condenada pela Igreja, favorecido pelo senhor: era a dança da prostituição das senzalas e finalmente a *Macumba* ou Candomblé, condenado pelos patrões brancos e pela Igreja, mas tradicional do negro livre, persistindo nas zonas rurais. (ARAÚJO, 1967, p. 226)

220

A visão da época da 'pouca consciência própria' dos africanos e seus descendentes, vem sendo desconstruída em décadas de pesquisas históricas sobre as culturas negras, ao longo de séculos de escravatura e pós-abolição. Essas pesquisas trazem leituras diferenciadas a partir das regiões e localidades e suas memórias e personagens, apresentando tensões, particularidades e desdobramentos das muitas festas negras e presenças sonoras, origens africanas e adaptações ao contexto colonial e escravocrata. As disputas sonoras são algo muito presente nos cenários das festas de rua até hoje, sobretudo nos contextos urbanos, marcados pelas musicalidades em sua diversidade, ou seja, as tensões não são somente marcadas pelo enfrentamento com o poder colonial da elite branca, e sim, entre grupos étnico-culturais africanos de diferentes origens e tempos históricos. Da visão do folclorista acima, quero retomar a ideia das três pernas (*congada*, *batuque*, *macumba*) por ele apresentadas, no entanto, sem aprofundar aqui a terceira festa, por se tratar da religiosa e sim, a grosso modo, seguir as

presenças negras festivas nas ruas: a roda x o cortejo, o batuque x o cucumbi, o samba x a congada!

A compreensão da festa e do ato de festejar, no sentido da cosmovisão de povos africanos, sempre foi e ainda é bastante diferente da noção de festa das culturas centro-europeias e cristianizadas que, ao longo de séculos, se desenvolveram como espaços e tempos festivos de contracultura, de catarse, de rebeldia, inversão da ordem e, paradoxalmente, de restauração dessa mesma ordem, que por um longo período foi regida pelas leis da igreja católica. Essa mistura de culturas populares medievais de vários povos e contraculturas subalternas com um regimento católico que durante séculos estabeleceu a hierarquia política celestial e terrena, assim, moldando o pensamento e sentimento dos povos europeus, gerou a ideia abstrata dessa ordem, a qual todos precisam obedecer, como também das válvulas de escape, das festas minando-a, ou mesmo consolidando-a? Essa ideia paradoxal, e/ou complementar, da festa desordenada e saturnal x estado de ordem, disciplina e hierarquia, de alguma forma, encontramos nas demais culturas, em maior ou menor grau, com as variações culturais, históricas e religiosas é estudada, em muitas abordagens, pela sociologia:

221

Segundo Durkheim (1968), a festa restaura, de tempos em tempos, o valor da sociedade normativa. Georges Bataille a vê como solução mediadora do problema posto pela impossibilidade de se ser um humano sem se sentir uma “coisa” e de escapar ao limite das “coisas” sem retornar animal primitivo; para ele, a festa é a fusão da vida humana (1973). A noção de festa como fenômeno propiciador do restabelecimento da ordem por sua negação temporária é continuamente retomada por vários autores. (AMARAL, 2011, p. 73)

No entanto, na filosofia espiritual de culturas africanas, a grosso modo, há alguns aspectos que diferem desse sistema paradoxal/complementar do complexo helênico-cristão, porque são cosmovisões que não pensam, a priori, por contradição, exclusão e muito menos pela noção do pecado e da culpa. Se no Ocidente, o prazer da transgressão que as pessoas experimentam nos tempos e espaços festivos mais ou menos ‘autorizados’ e/ou ‘tolerados’, tais como o carnaval por excelência, a mesma discrepância psicoemocional que se sente ao brincar

com ‘fogo’, com prazer, com o ‘proibido’, não pode necessariamente ser interpretado para o sagrado e lúdico da festa africana, porque esta não comungava com a ideia do pecado! Portanto, temos que estudar as referências históricas dos viajantes e cronistas com bastante ceticismo, porque traduzem a perspectiva do branco e católico, com poder político, econômico e discursivo que nem imagina que poderia ter uma ‘outra’ ética e filosófica por trás das representações cênico-musicais entre diversão, socialização e fortalecimento espiritual. Quem cria a visão de uma suposta linha divisória entre uma festa negra do pecado, da desordem e uma festa negra comportada (a serviço da igreja ou do poder em geral) que se adéqua aos valores vigentes da ordem colonial, é a percepção do branco observador e não-iniciado, divisão esta, confirmada pelo etnomusicólogo Paulo Dias que descreve os dois componentes complementares que pouco tem a ver com o sentido da festa africana:

222

Na crônica histórica brasileira da Colônia e do Império, as danças de terreiro dos escravos negros, designadas batuques, são qualificadas via de regra como diversão “desonesta”, sobretudo pelos representantes do poder político-administrativo e religioso, manifestando-se o temor de que se tratassem de rituais pagãos e atuassem como fermento de desordem social e revoltas. No polo oposto colocam-se os festejos públicos dos Reis Congos (congadas), considerados “diversão honesta” para os escravos e incentivados pelos senhores. Tratam-se de dois aspectos complementares da festa negra no Brasil: no terreiro, a celebração intracomunitária, recôndita, noturna, onde se reforçam, sem grande interferência ou participação do branco, os valores de pertencimento a uma matriz cultural e religiosa africana; na rua, a festa extracomunitária, em que o negro, através das danças de cortejo, busca inserir-se nas festividades dos brancos e ganhar certa visibilidade social, mediante a adoção de valores religiosos e morais da classe dominante. (DIAS, 2001, p. 1)

Evidenciar a festa negra na Bahia, aparentemente, é querer fazer chover no molhado, visto a presença africana histórica, sempre participativa e festiva em Salvador e no Recôncavo baiano. Porém, fazer isso revela algumas dificuldades que são semelhantes com as demais cidades no Brasil, onde existem poucas fontes confiáveis. Na maior parte das vezes, nessas

fontes, os africanos e seus descendentes são retratados de forma condescendente, com desdém, folclorizados, infantilizados e sexualizados. Além disso, há uma particularidade pelo fato de que a grande maioria da população de Salvador e Recôncavo sempre foi negra, assim as demais festividades, ditas de origem e tradição europeia, seguindo o calendário católico, são festas comandadas geralmente pela elite branca, mas efetivamente sendo realizada, vivenciada, aplaudida e incorporada por esta população negra. No campo musical, especialmente, isso leva ao fato de que praticamente toda população negra sabia tocar e cantar as músicas europeias, tanto as religiosas e cívicas, como as do folclore luso-ibérico. Dessa maneira, gerou-se uma sonoridade própria que, ao longo de séculos, não pode ser reconhecida sendo como de europeu, ou de africano e sim, uma fusão de longa duração, que se faz presente, cada vez mais, tanto nas festas “brancas”, como nas festas “negras”. Com o surgimento da ideia da “baianidade” e da difusão da música popular *Axé* no Carnaval da Bahia, essa ‘mistura’ chega ao auge, algo que, obviamente, olhamos com certo criticismo.

223

Evidentemente, a sociedade baiana pós-abolicionista continua com estruturas e comportamentos coloniais marcados pelos enormes contrastes sociais e desigualdades raciais. Estes se refletem nas manifestações e vivências culturais que, nas aparências, estariam estritamente separados por grupos sociais e raciais, no entanto, além das aparências, surgiram aproximações em certos espaços e ocasiões festivos como festas populares e na vida noturna. Existe uma certa contradição nas fontes que, por um lado, falam, desde o século passado, da presença do samba ou algo parecido nos lares também da alta sociedade, e depoimentos pessoais que tornam óbvio o desprezo da classe média e alta por tudo que era de origem negra. A ambiguidade nas classes superiores com a cultura popular local achamos nas mais diversas fontes, recortes de jornais e depoimentos pessoais, porém, segundo Manuel Querino, musicista amador, que retratou detalhadamente as diversas manifestações culturais e musicais no início do século, o samba estava sempre presente:

Numa casa abarracada, por detrás da igreja do Bonfim, reuniam-se os rapazes das melhores famílias da cidade

[...] Servida mesa lauta, ouviam-se depois as boas modinhas, em que sobressaía o *Quis de balde varrer-te da memória*. Seguiam-se os sambas infernais, com a chula [...]. (QUERINO, 1955, p. 155)

Os repertórios variavam conforme o evento, os músicos disponíveis e a respectiva camada social, mas a finalização parecia ser a mesma: “É o caso, todos sambavam, desde o mais humilde homem do povo, até ao mais abastado figurão. Os senhores de engenho saltavam na roda, ao som da tirana, com botas e esporas, fazendo proezas” (QUERINO, 1955, p. 201).

Pouco se sabe sobre o impacto da abolição na cultura e estrutura popular e de que forma teve repercussão nas manifestações culturais dos negros baianos, porém, no século passado na cidade de Salvador, o número de negros livres em profissões independentes era muito maior do que em outras regiões, de forma que o impacto da abolição não foi tão grande como poderia se esperar e por outro lado, muitos grupos culturais e agremiações negros pré-dataram a data oficial da abolição. Além disso, existem comportamentos e hábitos socioculturais diversos entre os negros e negros-mestiços em função das diferentes profissões e inserções políticas que possibilitaram e negociaram a sua ascensão social de inúmeras formas. Este fato poderia ter gerado um certo distanciamento entre manifestações populares, predominantemente negras, que se baseiam na cultura católica e luso-ibérica (Terno de Reis, Baile Pastoril, Festas Juninas, Festas de bairros e padroeiras/os) e outras com sua origem ligada às religiões e tradições africanas que podem ter sido perdidas ou não, na sua semântica e cosmovisão mais profunda: tais como os Afoxés, Samba de Roda, Batucadas, Capoeira, Cucumbis entre outros. Segundo Vieira Filho, que retrata a história dos grandes clubes carnavalescos negros no final do século XIX (*Embaixada Africana, Pândegos da África*) e outros grupos negros, tais como afoxés e batucadas, existia na época pós-abolição:

...como norma a exclusão dos afro-baianos, pois representavam para as autoridades o ‘pernicioso e nocivo’, enfim, o que estava contra o progresso e a civilização, como pudemos observar nas diversas notas publicadas nos jornais do final de século XIX e nas proibições explícitas aos grupos ‘africanizados’, editadas a partir de 1905. (VIEIRA FILHO, 1998, p. 42)

Mesmo assim, os clubes mencionados acima, ainda foram aceitos e sua presença no Carnaval foi registrada nos jornais da época, pela sua aparente tentativa de se adaptar aos outros grandes clubes (da elite branca) em formação e instrumentos, embora mantendo até no estatuto, símbolos africanos: “Nos programas do Embaixada Africana, publicados pela imprensa nada aludia ao candomblé, a não ser os instrumentos musicais utilizados, o que não significa muito, já que todas as manifestações musicais negras utilizavam esses mesmos instrumentos” (VIEIRA FILHO, 1998, p. 53). Porém, os afoxés e batucadas praticamente não foram mencionados, embora em enumerações de grupos carnavalescos aparecem de vez em quando os nomes *Filhos da África* e *Filhos do Kongo*, afoxés conhecidos da época e que foram documentados nos livros de Carneiro, Ramos e por Pierson:

225

Todos cantavam canções africanas e batiam palmas... Podia tanto ser Otum Obá de África, Ideal Africano, Onça, como qualquer outra designação semelhante. O grupo compreendia também de 10a 15 músicos com instrumentos de sopro, alguns pretos com trajes africanos e um dançarino mascarado com cabeça de animal. As mulheres e crianças pequenas vestiam-se geralmente à baiana. (PIERSON, 1971, p. 246)

Em geral, os comentários da época foram de que os *Pândegos da África* promoveriam nas ruas um verdadeiro candomblé, por ostentar temas africanos, desfilando com os carros alegóricos (que nem os clubes da elite), porém, conduzindo foliões vestidos de reis, ministros e feiticeiros africanos. A população negra nas ruas foi acompanhando as cantigas em iorubá e tocando atabaques, o que reforça a proximidade com o candomblé. Pessoas ilustres, tais como o escritor, jornalista e pesquisador Manoel Querino, fizeram parte da diretoria e comenta que os *Pândegos da África* fariam uma reprodução das festas tais como aconteceriam em Nigéria ou Benin. Segundo Pierson, não existiria uma separação rígida entre brancos e negros, mas suas estatísticas mostram claramente a relação entre cor e posição social. A não-superação das estruturas pós-escravagistas continua até hoje e contribui para que quase não houvesse um interesse e um registro sobre as

criações musicais dos afro-baianos, como um levantamento sério dessa memória sonora, pelos seus instrumentos, ritmos, cantos, performances e arranjos utilizados e, sobretudo, sobre mudanças estéticas ao longo do tempo, que passam por vários processos de adaptação e distanciamento cultural, ou seja, fases de incorporação de elementos musicais e discursivos europeus e outras fases de re-africanização sonora e comportamental.

Enquanto, durante a escravidão, o negro foi muitas vezes infantilizado e seus divertimentos musicais foram interpretados como ‘brincadeiras’, - que até atraíam os senhores a imitá-los – no período pós-abolicionista, estas ‘brincadeiras’ se tornariam ‘uma ameaça e um perigo para a civilização’. Pela constante menção pejorativa nos jornais da época quanto às manifestações afro-baianas, podemos deduzir que eles exerciam uma influência e sedução muito grande sobre a população (branca) em geral. Nos livros de Querino, Vianna, Tavares e outros, as manifestações dos negros baianos são retratadas com mais detalhe e uma conotação mais positiva do que nos comentários dos jornais da época, revelando sua presença forte na vida cultural da cidade, embora ignoradas pela elite, e/ou então mais ou menos aceitas como ‘folclore’. Luiz Vianna descreve detalhadamente os hábitos das famílias da fina sociedade baiana, no século XIX, quando ainda se festejava o entrudo, num tempo que a distinção social e racial era tão evidente que até mesmo as famílias brancas de grande renome brincavam o entrudo nas ruas jogando limões, pó de arroz e as famosas laranjinhas, na certeza de que estariam somente entre eles mesmos. Nas entrelinhas torna-se claro, que a presença de grupos negros músicos e festeiros, causava um incomodo e foi punido pelo excesso:

Quem se mascarasse depois do sol, posto pagaria 5\$000 (cinco mil reis) ou cumpriria 4 dias de cadeia. As músicas de Barbeiros não poderiam tocar depois das 9 horas da noite sob pena de 10\$000 (dez mil reis) de multa imposta ao diretor da festa e, na sua falta, aos tocadores. Também na época eram coibidos pelas posturas os batuques, vozerias e alaridos que perturbassem o sossego público em horas de silêncio. (VIANNA, 2008, p. 283)

Todo esse conjunto de punições, entrelinhas é direcionado às pessoas negras presentes na festa, porque se sabe que música de barbeiros, tanto no

Rio de Janeiro como em Salvador, eram conjuntos de músicos negros, como Vianna mesmo explica na nota de rodapé: “na época pequenos grupos musicais, integrados por homens de cor, e supostamente tocadores de oitava, estavam sempre presentes às festas populares e funções de recintos fechados nem sempre afamados.” (VIANNA, 2008, p. 283). A expressão tocador de oitava, representa a maior qualidade dos músicos africanos que sabiam aprender e tocar de ouvido, mesmo a música de origem europeia e o “supostamente”, mostra claramente o desdém das classes superiores com os escravizados e mesmo com os negros livres, que apesar de terem sido empregados como músicos em todas as orquestras, filarmônicas, procissões, bandas marciais e nos conjuntos de entretenimento das festas da elite, nunca tiveram suas grandes habilidades reconhecidas.

A visão hegemônica do hemisfério norte alimentou, no Brasil e na América Latina em geral, uma imagem folclorizada, estereotipada e geralmente racista das musicalidades africanas e da diáspora africana. Essa visão espelha o contexto histórico da colonização e escravatura, quando africanos e seus descendentes criaram e reproduziram suas formas musicais numa situação de extrema desigualdade. Porém, como foi mostrado antes, percebe-se que, em toda diáspora, os escravizados e libertos encontraram ‘soluções’ e criações musicais em resposta à sua condição que poderiam ser esboçados por quatro caminhos em linhas gerais:

- Primeiro: como resistência aberta ou camuflada (*capoeira*, *reggae*, *rap*, entre outros);
- Segundo: como tentativa de preservar sua origem, idealizando e perpetuando uma tradição ‘inventada’, porém, ancestral, a partir de um imaginário mais ou menos preservado, ou mesmo congelado (p. ex. aspectos das religiões de matrizes africanas);
- Terceiro: a inserção na cultura hegemônica mediante concessões estéticas, inserindo-se em formas e eventos musicais eurodescendentes, os quais, muitas vezes, se africanizam por sua vez, p. ex. o carnaval. Essa ‘batalha’ terminou pelo domínio do território carnavalesco: os carnavais são basicamente afro-brasileiras em suas estéticas performáticas, musicais e comportamentais, porém, o

domínio e aproveitamento político-econômico, em geral continua atrelado a corporações e instituições da elite!

- O quarto caminho tem sido a camuflagem como folclore, sendo ‘tolerado’ enquanto tempo e espaço ‘lúdico’ (infantilizado), que foi permitido aos escravizados de forma condescendente. Este último caso, considero especialmente problemático, porque exemplifica o racismo brasileiro ‘bem-intencionado’ que não se enxerga, mantendo uma atitude hipócrita e condescendente, mesmo em assuntos das culturas e músicas negras, que não lhe condizem, sem, no entanto, oficialmente reconhecer saberes, fundamentos teórico-filosóficos das pessoas e experiências negras nas instituições.

Em seguida um exemplo sobre essa disputa do espaço e da identidade, onde as autoridades da elite branca procuravam reprimir e proibir as manifestações negras para não perturbar ‘seu carnaval civilizado e apartado’, tanto no Brasil, como em Cuba, na virada do sec. XIX para o sec. XX, o que mostra a profunda negação das tradições negras da diáspora africana, de acordo com Reid, que retratou a história das culturas negras na América Latina:

Estas manifestações “civilizadas” do carnaval dominavam as reportagens dos jornais sobre o evento anual, mas essa cobertura ao mesmo tempo revelava a presença continuada das comemorações de rua dos negros. “Se alguém de fora julgar a Bahia pelo seu Carnaval”; queixou-se um jornal de Salvador em 1903, “não pode deixar de colocá-la a par da África”: quando o chefe de polícia da cidade começou a reprimir severamente os batuques negros em 1904 e finalmente os proibiu completamente no ano seguinte, o alívio da elite baiana era palpável: “Embora não houvesse desaparecido de todo a péssima exibição dos batuques africanizados, em todo o caso diminuíram muito. [...] Ninguém tem o direito de descreditar o meio em que vive, revivendo costumes africanos.” [...]

As elites cubanas foram igualmente veementes em sua condenação do carnaval afro-cubano: “Todo ano, durante o Carnaval, testemunhamos cenas que desonram a nossa cultura e que fazem-nos supor que uma parte da nossa população ainda seja influenciada por atavismos que entram em conflito com a civilização. O espetáculo é [...] repugnante: homens e mulheres, sem o menor senso de vergonha, desfilando tumultuosamente pelas ruas ao som

de música africana, cantando coros monótonos e reproduzindo em seus movimentos gestos que podem ser apropriados na África selvagem, mas que não têm sentido na Cuba civilizada.” (REID, 2007, p. 158)

2. As rodas: batuques e sambas

“Em frente às senzalas, viam-se também grupos de africanos formarem seus batuques, cantando e sambando sob a toada de seus lundus, cujo ritmo bastante cadenciado e onomatopaico, representando os requiebros lascivos e luxuriosos de suas mucamas, proporcionava aos indígenas um novo sentimento musical, que se propagando entre os mestiços, se identificou com o sentimento pátrio, produzindo a nossa chula, o nosso tango ou o nosso lundu propriamente dito”.

Guilherme de Melo, *A música no Brasil* (1947)

229

Antes do termo samba ganhar visibilidade, geralmente empregava-se o termo batuque para qualquer espécie de danças e músicas negras, por ser visto como uma espécie de matriz ou tronco comum. Sendo que se confundem questões etimológicas com os repertórios musicológicos e cênicos e seria difícil distinguir as denominações no tempo histórico, quando se aplicava o termo batuque para qualquer reunião festiva dos africanos. Segundo Tinhorão (1988, p. 45), o batuque foi tratado como termo genérico para bailes e folguedos e “uma diversidade de práticas religiosas, danças rituais e formas de lazer”. A distinção entre o sagrado e o lúdico na cosmovisão de culturas africanas, em termos gerais, nunca foi uma separação linear e exclusiva, mas um diálogo com interfaces que ocorrem através do corpo, canto, ritmo, gesto e movimento. A complexidade inerente às tradições cênico-poético-musicais das matrizes africanas contribuiu com a confusão na terminologia e compreensão das danças, lutas, reuniões religiosas, que, ao olhar dos colonizadores e viajantes, eram incompreensíveis. No entanto, na carência de documentos deixados pelos próprios participantes, torna-se necessário estudar relatos de viajantes estrangeiros, que observavam danças de negros tanto da região Angola-Congo, como também no Brasil nos tempos da escravidão, complementando

com outros documentos e descrições posteriores à abolição. Os relatos devem ser analisados e compreendidos nas entrelinhas, porque espelham a postura etnocêntrica europeia dos séculos passados. Tanto na descrição das danças como nas suas letras, destacam-se advérbios como ‘lascivo’, ‘indecoroso’, ‘indecente’, ‘voluptuoso’, condenando a suposta imoralidade das danças africanas, as quais estrangeiros observavam surpreendentemente com muito detalhe, num misto entre fascinação e repúdio.

A letra das canções é sempre improvisada de momento, e consiste geralmente na narrativa de episódios amorosos, de feitiçaria ou de façanhas guerreiras. Há negros que adquirem a fama de grandes improvisadores, e são escutados com o mais religioso silêncio e aplaudidos com o mais frenético entusiasmo. A toada é sempre a mesma e invariável o estribilho que todos cantam em coro, batendo as mãos em cadência e soltando de vez em quando gritos estridentes... Os cantadores que acompanham estas danças lascivas são sempre imorais e até mesmo obscenos, estórias de amores descritas com a mais repelente e impudica nudez. (SARMENTO *apud* CARNEIRO, 1982, p. 31)

230

Apesar da rejeição moral, nota-se o interesse de Sarmiento pela musicalidade e poesia que testemunha ser rica e muito valorizada entre os negros, principalmente pela arte do improviso, que é reconhecida como arte suprema (“escutados com o mais religioso silêncio e aplaudidos com o mais frenético entusiasmo”). Nos demais relatos dos viajantes as descrições também não temem palavras fortes para denunciar o suposto caráter “lascivo” e “imoral” das danças negras que geralmente são tidas como contrárias a qualquer sentido de estética ocidental. Interessante é notar que apesar do desdém e da repressão das práticas musicais e dançantes africanas, um visitante nota também sua inserção nos divertimentos da elite branca:

Visitando a Bahia em 1800, aproximadamente, Grant notou que o principal divertimento a que se entregavam os convidados, em reuniões particulares da classe alta, era uma dança de origem africana: É executada por um indivíduo de cada sexo, movendo os corpos à monótona toada de um instrumento, sempre na mesma cadência e com muito pouca movimentação das pernas ou dos pés. Os espectadores parecem deliciados com a execução e

encorajam os dançarinos com as mais ardorosas demonstrações de aprovação. Cidadãos de todas as classes se permitem esta dança nacional. (PIERSON, 1971, p. 169)

A história da Música Popular Brasileira é a história musical a partir de nomes, grupos e gêneros reconhecidos, seguindo a lógica da historiografia hierarquizada e embranquecida, muitas vezes deixando de fora os fundamentos ricamente construídos pelos negros, excluídos e relegados ao anonimato. Os negros como criadores e autores foram omitidos e meramente descritos como anonimato coletivo, sendo o caso do folclorista Almeida, que oscila entre fascinação pela rica musicalidade e desprezo pelo suposto primitivismo dos negros:

O batuque dos negros, os recursos dos timbres, os elementos fortes e diferentes de sonoridades, foram de uma riqueza admirável e modernamente, quando a música busca a expressão nas formas puras dos sons, são fontes de inspiração que não seria lícito desprezar. E no mestiço essas qualidades se aprimoraram, ou antes se adaptaram melhor à alma nacional, perdendo um pouco o batuque, para dar lugar à melodia langorosa e sensual. A musicalidade do nosso negro é um fenômeno interessantíssimo, contrastando com a sua mentalidade rudimentar e grosseira. O samba é de uma variedade infinita e as suas cadências sincopadas e vivas têm um caráter absolutamente inconfundível. Essa influência foi decisiva e fecunda, como dissemos, e a maior parte da nossa música revela a origem africana. No meio de notas melancólicas, a sua barbaridade foi um achado precioso. (ALMEIDA, 1926, p. 32)

231

Os comentários preconceituosos dos intelectuais da época se expressam por adjetivos como “rude” e “bárbaro”, mas por outro lado as danças e músicas negras são consideradas “de uma riqueza admirável” e “fontes de inspiração”, necessárias para a formação da música popular brasileira que viria do ‘primitivo’. No contato com os elementos culturais europeus, ela estaria se aprimorando e refinando, culminando na mestiçagem étnica e cultural que, para os intelectuais brasileiros (brancos) no início do século XX, representava o ideal da formação cultural nacional e da suposta democracia racial. O cânone evolucionista e da mestiçagem foi compartilhado pelos demais pensadores brasileiros e continua até hoje na

visão (e prática) de que a musicalidade negra serviria como fonte de inspiração para ser explorada pela indústria musical. Nos textos de Ramos se encontram descrições do que seria o protótipo das danças negro-brasileiras, como o batuque, que seriam reduzidas, "...ao motivo primitivo da dança de roda, de onde surge um dançador, que vai para o meio do círculo, executando curiosos passos, com requebros de corpo, em evoluções individuais e ao ritmo das palmas e dos instrumentos de percussão..." (RAMOS, 1954, p. 128). Nos registros podem ser encontrados três elementos básicos: canto, palmas e percussão para estimular a dança na roda de uma pessoa que termina com uma espécie de chamada ou umbigada. Numa roda de batuque em Minas Gerais, se encontra o registro de uma viola, o que poderia indicar a transição do batuque para um samba ou outra dança e música regional, como o jongo e o batuque de umbigada, ambos difundidos no interior de São Paulo e de Minas Gerais.

232

Entre as festas, merece menção a dança brasileira, o batuque. Os dançarinos formam roda e, ao compasso de uma guitarra (viola), move-se o dançador no centro avança e bate a barriga de outra da roda, de ordinário pessoa de outro sexo. No começo, o compasso da música é lento, porém, pouco a pouco aumenta, e o dançador do centro é substituído cada vez que dá uma umbigada: e assim passam noites inteiras. Não se pode imaginar uma dança mais lasciva do que esta, razão também por que tem muitos inimigos, especialmente entre os padres. Assim, por exemplo, um padre negou a absolvição a um seu paroquiano, acabando desta forma com a dança, porém, com grande descontentamento de todos... (FREYREISS *apud* CASCUDO, 1956, p. 65)

Freyreiss não esclarece se os participantes eram negros, escravizados ou libertos, mas deixa clara a reprovação das danças pelas autoridades, representada pelo padre. O motivo seria o aspecto supostamente lascivo do batuque que não combinaria com a conduta cristã. O 'paroquiano', provavelmente escravizado ou liberto de condição humilde, não considera um impedimento ser cristão e dançar o batuque como os demais participantes da roda que não aprovam o comportamento do padre. Na Bahia, o Conde dos Arcos admitiu os divertimentos dos escravos, com o

motivo de semear desarmonia entre eles, para evitar uma revolta contra os senhores brancos.

O governo, porém, olha para os batuques como hum acto que obriga os Negros, insensível e maquinalmente de oito em oito dias, a renovar as ideias de aversão recíproca que lhes eram naturais desde que nasceram, e que todavia se vão apagando pouco a pouco com a desgraça comum; ideias que podem considerar-se como o Garante mais poderoso da segurança das grandes cidades do Brasil, pois que se uma vez as diferentes nações da África se esqueceram totalmente da raiva com que a natureza as desuniu, e então os Agomés vieram a ser Irmãos com os Nagôs, os Gêges com os Aussás... (RODRIGUES, 1945, p. 253)

233

É marcante a fala desumanizante sobre os africanos e sua cultura, os quais ‘insensível e maquinalmente’ repetiriam suas aversões através da dança que teriam sido ‘raivas com que a natureza os desuniu’, reiterando à imagem do não-civilizado. Nas entrelinhas nota-se o grande medo que os negros causavam, pela sua suposta origem ‘selvagem’ e em número infinitamente maior do que a elite colonial. O olhar racista e ignorante do Conde, no entanto, contribuiu para que ele não percebesse a verdadeira força de resistência mediante os batuques, e que a suposta desunião entre os africanos não aconteceu, provocando até um efeito contrário:

Os batuques recomendados pelo conde dos Arcos não contribuíram em quase nada para manter os sentimentos de ódio tribal, como se esperava. O principal resultado obtido por estas reuniões foi o de facilitar o encontro de indivíduos da mesma nação, que senão, teriam permanecidos isolados, e de tornar possível na Bahia a reorganização dos cultos africanos. (VERGER, 1981, p. 227)

O Conde da Ponte, ao contrário do Conde dos Arcos, sempre foi adversário dos batuques e festas negras, pois ele “temia que batuques e danças, por subverter uma ordem simbólica europeia, pudesse evoluir para subversão da sociedade, aqui comandadas pelos europeus e descendentes” (REIS, 2002, p. 110). Ele tratou de combater com rigor as reuniões dos negros e as tentativas de conspiração e formação de quilombos nos arredores de Salvador e do Recôncavo. Nem sua política rigorosa e

tampouco a política liberal do seu sucessor, Conde dos Arcos, conseguiram abafar uma série de levantes e revoltas de escravos no início do século XIX, tanto na cidade de Salvador como no Recôncavo, que culminou no *Levante dos Malês* no ano de 1835. Após a Independência da Bahia em 1822 “observa-se um esforço dos governos locais por controlar melhor a população livre e escrava através de leis provinciais e, sobretudo, posturas municipais...” (REIS, 2002, p. 114). As autoridades, na tentativa de construção do Estado nacional, tinham a intenção de enquadrar os negros em modelos culturais europeus. As primeiras décadas na Bahia foram palco de mais de vinte revoltas e conspirações, e a ligação com as festas se tornou cada vez mais evidente, pois “entre a folga e o folguedo, de fato, muitas revoltas e conspirações escravas tiveram lugar na Bahia e em outras regiões do Brasil.” (REIS, 2002, p. 116). Portanto, foi abandonada a política permissiva quanto aos batuques e divertimentos dos negros, que por sempre envolver som de tambores, canto e dança, passaram a ser perseguidos e proibidos, inclusive o lundu, que foi “incluso na Resolução de 8 de abril 1840 [...] pois proibia [...] todo o ‘divertimento estrondoso’, como ‘batuque, danças dos pretos, [...] bem como toda dança indecente, e especialmente lundus em teatro, ou lugar onde concorra o público’...” (TELES DOS SANTOS, 1997, p. 20). Teles dos Santos mostra através de vários documentos de legislação a perseguição dos batuques e outros ajuntamentos negros e que nem por isso deixaram de existir: as proibições eram atualizadas constantemente.

Reis buscou também referências históricas no Recôncavo, onde são raros, e mais uma vez encontrou registros de repressão aos batuques numa notícia da Câmara Municipal de Maragogipe que enviou uma postura municipal proibindo “batuques e vozerias em casas públicas” (REIS, 2002, p. 135). Depois da fase da proibição aos batuques nas praças públicas, no meio do século XIX, os sambas foram cada vez mais acontecendo em casas particulares e precisavam de uma licença policial que muitas vezes se conseguia através de contatos pessoais com as autoridades. Nem por isso, em Salvador, os vizinhos deixaram de mandar suas queixas para os jornais da época, publicado no *Diário de Notícias*, 13 de abril, 1880:

Na rua da Poeira, em frente ao beco da Agonia, em casa de uns africanos, reúne-se, quase todas as tardes, grande número de seus parceiros para formarem um batucagé que traz atordoados os ouvidos da vizinhança. Um dos moradores daquela rua, indo há dias queixar-se ao dono da casa, do barulho que ali faziam, tem em resposta que para aquele divertimento obtivera pagando, a licença da competente autoridade. (TAVARES, 1949, p. 26)

A falta de opções de lazer para a população negra era grande, sendo que começou a crescer após a *abolição*, quando se formavam ranchos, blocos carnavalescos e batucadas, competindo no espaço público em Salvador. Ainda na segunda metade do século XIX, as festas foram toleradas, sendo o único divertimento que lhes restava, e que deveria fortalecer sua ligação com a Igreja Católica, fato testemunhado por autor desconhecido no jornal *A Tarde*, de primeiro de agosto, 1929, que recorda as práticas musicais durante a escravidão:

235

...os negros escravos, os que eram mais felizes, os que não viviam sob os chicotes das opressões de séculos desabusados, saíam, então, para o terreiro e, no ângulo, entre a cathedral e o antigo hospital, hoje Faculdade de Medicina, se reuniam para sambar e celebrar seus ritos africanos. Formava-se a roda e a festa pagã se fazia até 9 e 10 horas da noite, dentro da melhor ordem e sob os rhytmos monótonos do “canza” e dos “atabaques”. Às sextas-feiras mudava-se o cenário, porque os pobres escravos iam obrigatoriamente rezar o “terço” e cantar o “Senhor Deus Misericórdia” no Pelourinho em frente à igreja do Rosário, ficando aquela enorme praça, de baixo até acima, inteiramente tomada de gente ajoelhada.

Enquanto os escravos cumpriram suas obrigações religiosas com a Igreja Católica, aparentemente não foram proibidas suas reuniões noturnas que, como destaca o autor, deviam ter acontecido “dentro da melhor ordem” e não era considerado como ameaça à civilização. O teor na imprensa começou a mudar após a Independência e sobretudo após a Abolição, porque o negro liberto, como sujeito cidadão, parecia figurar como um perigo à hegemonia da cultura branca e seu status social associado. A perseguição das expressões culturais negras se agravou, chegando até a proibição dos clubes africanos no Carnaval, com uma portaria da Secretaria

da Polícia no ano 1905, definindo um “pacote de medidas moralizadoras da festa parecia querer proteger os interesses dos novos grupos sociais que passaram a se apropriar da comemoração.” (FERREIRA FILHO, 1998, p. 248) Como vimos anteriormente, a sociedade branca e dominante tinha como pretensão estar no controle da festa do Carnaval e das festas populares em geral, e afastar elementos e pessoas que testemunhavam a herança africana, porque não aceitariam compartilhar o espaço político com a população negra ascendente, organizada em suas próprias agremiações.

3. Os cortejos: cucumbis e congos

“Lá vem! Lá vem! Lá vem! Descendo a Rua do Rosário, pela altura da dos Latoeiros, caminho do Terreiro do Paço, a tropilha folgaz dos negros vem cantando, a dançar, ao som de adufos, caxambus, xequerês, marimbas, chocalhos eagagôs, seguida, açulada, aplaudida pelo povilêu gárrulo e jovial que com ela faz mescla e se expande feliz. Nunca se viu na rua tanto negro! São negros de todas as castas e todas as ralés, despejados pelas vielas e alfurjas em redor, atraídos pelo engodo da folia: congos e moçambiques, monjolos e minas, quiloas e benguelas, cabindas e rebolas, de envolta com mulatos de capote, com ciganos e moleques, a turbamulta dos quebra-esquinas, escóriadadas ruas, flor da gentalha e nata dos amigos do banzé. O reboliço cresce, referve, explode, continua... Nos interiores das casas, a famulagem, ouvindo fora o ruídos das músicas, desencabrestada e candente, abandona o trabalho, deserta cozinhas, vara corredores, derribando móveis, batendo portas, saltando janelas, caindo na rua... Não há escravo que atenda amo, que obedeça a senhor nesse minuto de desabafo e embriaguez. É uma loucura! O que ele quer, o negro, é aturdir-se na folia, mergulhar na folgança, integralizar-se no ritmo do samba, fazendo um pião do tronco, e das pernas dois molambos, que se confundem em delírio coreográfico. É um desengonço, braço, cabeça, pé, perna, pescoço e mão. Isso tudo aos guinchos, aos assobios, aos berros, aos aia! oia! eia! São as congadas!”

Luiz Edmundo, *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis* (1956)

Seguindo o raciocínio sobre os batuques e samba que representam uma série

de diferentes, porém, semelhantes rodas e tradições cênico-poético-musicais, alimentadas por diversas matrizes africanas, o cucumbi e a tradição dos congos, são irmanados e representam uma grande gama de celebrações em cortejo com fundamentos sagrados africanos que posteriormente foram interpretados como folclore português, supostamente imitando as coroações dos reis portugueses. Isso já foi contestado pelos historiadores que revelaram a importância das coroações africanas no Brasil, ao longo dos séculos, como celebração e memória do grande Reino do Congo e seus reis e rainhas. O cucumbi pode ter se originado na Bahia e ter sobrevivido por mais tempo em Sergipe, ali conhecido como *Taieiras* com ala de baianas, enquanto em Pernambuco era conhecido como *Quicumbiz*, (e contribuiu na sua narrativa das coroações de Rei e Rainha africana com o surgimento dos Maracatus), onde foi descrito musicalmente num registro do ano 1745, destacando aqui a presença da marimba:

237

...uma dança famosa e agradável, cujos 13 performers estavam vestidos de veludo preto, com anáguas de seda ou bordado ou galão, todas enfeitadas com ouro e prata. Ao som de violas e pandeiros, cantavam e dançavam à maneira etíope, entoavam louvores a São González [...] Uma recepção ainda mais calorosa foi dada a um instrumento pagão vulgarmente chamado de marimbas, que um negro vestido com uma anágua de renda brincava de forma autoritária com notável habilidade [...] Um pouco depois, com a mais doce harmonia, as orelhas foram revigoradas por três flautistas vestidos com camisas de renda fina com lappets do mesmo material e de damasco carmesim.⁴

Os desfiles ocorridos nas festas organizadas pelas irmandades de escravos, por ocasião da coroação de reis e rainhas de congo ou outras nações africanas, ficaram conhecidos no Brasil por cucumbis, congadas, ou reinados de congos e se constituíram como territórios de estruturação dos grupos africanos e afrodescendentes, permitindo sua articulação na vida social, cultural, religiosa e política por toda parte da colônia durante o império. Até hoje congadas, incluindo todas as variações e denominações diferentes ao longo dos séculos, são celebradas em várias regiões do Brasil,

⁴ DA SYLVA RIBEIRO, Soterio [i.e. Fr Manuel da Madre de Deus], “Summula Triunfal da nova e grande celebridade do glorioso e invicto martyr S. Gonçalo Garcia”, *Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*, tomo 99, vol. CLIII (10 de 1926), p. 34-35.

nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Goiás, Espírito Santo, Rio Grande do Sul, Paraná, Pará. As particularidades regionais e transformações sofridas levaram a diferenças de uso e sentido dos termos Congo, Congados e Reinados. Mário de Andrade, em seu livro *Danças Dramáticas do Brasil* lembra que Congos, Congada ou Congado, Cucumbi e Maracatu seriam uma coisa só, vinda dos cortejos de coroação de reis africanos como parte do “préstimo fúnebre dos filhos de reis africanos aqui falecidos [...] grupos de negros, vestidos de penas, tangendo instrumentos rudes, dançando e cantando” (MORAES FILHO, 1979, p. 109). Com letras que combinavam línguas africanas com versos em português, “seus reis e princesas [...], seus tamborins, seus ganzás, que desenvolvem-lhes em torno de uma atmosfera de sonoridade tempestuosa e imitativa” (MORAES FILHO, 1979, p. 109). Além dos instrumentos já citados, Melo Moraes Filho destaca “os chequerês, os chocalhos, os tamborins, os adufos, os agogôs, as marimbas e os pianos de cuia” (MORAES FILHO, 1979, p. 110). Sempre armados de arco e flechas, os cucumbis foram apresentados e dançados, incluindo elementos indígenas e desenvolvendo uma intensa coreografia composta por rituais, simbolização de batalhas e versos improvisados. Sua presença foi notada por toda faziam Bahia, como com suas variações no Nordeste brasileiro no período do Entrudo e das festas de Natal, e aos poucos, migrando e misturando-se a outras práticas existentes no Rio de Janeiro:

O Natal era pretexto para uma série de manifestações dos negros: cheganças, bailes, pastoris, bumba-meu-boi e cucumbis, que saíam à rua revelando, mesmo em meio da dura repressão provocada pelas insurreições dos escravos, a progressiva afirmação do negro na cidade. Os cucumbis baianos reapareceriam no Rio de Janeiro anos depois, em ranchos negros onde se cantava e dançava música africana em procissões que atravessavam os bairros populares, só interrompidas pelas luzes da manhã. [...] Dos cucumbis, ainda quase africanos, e dos afoxés, na Bahia, subordinados às casas de santo, surgiam novas versões cariocas, que se valeriam de variações estilizadas das formas tradicionais, com o intuito de satirizar alguns africanos influentes na comunidade, presos às origens e ainda resistindo aos novos tempos. A distinção entre os gêneros não é extremamente definida, a ponto de aparecerem grupos se denominando, ou denominados pelos jornais, de afoxés-cucumbis, separados pela forma

de dimensionar as influências africanas frente aos apelos da modernidade. (MOURA, 1995, p. 36 e p. 117)

Entre finais do século XIX e início do século XX, um emaranhado de práticas carnavalescas disputavam os territórios públicos nas ruas do Rio de Janeiro. Segundo Cunha, é difícil distinguir formalmente entre cucumbis, cordões, blocos, ranchos, pastorinhas, além dos inúmeros foliões e modas do momento que brincavam o carnaval pelas ruas da cidade.

A presença negra no Carnaval carioca era, na maior parte das vezes dissociável das diferentes brincadeiras do entrudo. Negros eram muitos dos mascarados, os participantes dos Zé-Pereiras, os praticantes da guerra de água. Uma das formas do Carnaval popular, no entanto, aprecia nas ruas com caráter negro ou “africano”. Refiro-me aos grupos de cucumbis, presença antiga em festas públicas no país, que se tornaram na segunda metade do século XIX uma forma especialmente carnavalesca de dança dramática, que todo ano grupos de negros realizavam nas ruas do Rio de Janeiro. (CUNHA, 2001, p. 41)

239

No Rio de Janeiro, o cucumbi foi registrado como uma forma da congada por cronistas no século XIX, apresentado inicialmente em festas religiosas por membros das irmandades de negros, e posteriormente, com o declínio dessas instituições, transformadas em agremiações carnavalescas chamadas então de cucumbi, que desapareceram no início do século XX, ou se transformaram nos famosos ranchos cariocas. Por outro lado, não seria interessante cair na linha evolutiva, porque a maioria das diversas representações e tradições musicais e coreográficas coexistia e se alimentava e influenciava mutuamente, inclusive entre memórias europeias e africanas. Das variantes entre tradições europeias, p. ex. os ternos e pastoris, e as africanas, tais como congos, congadas, ticumbis, cucumbis e afoxés, os ranchos vão dando continuidade, podendo ser um resultado das trocas estéticas e musicais ao longo dos tempos, o que foi confirmado por Hilário Jovino, no ano 1872, constatando a existência de ranchos no Rio de Janeiro. Melo Moraes Filho confirma que nos cucumbis se encenavam as celebrações que se seguiam em várias ocasiões de grande importância para os povos bantos, tais como à iniciação de um jovem príncipe africano, o combate com um reino rival, a morte do príncipe e a ressurreição de um

feiticeiro. Ele ainda destaca a extrema agilidade e o virtuosismo das evoluções coreográficas do príncipe-menino, ao celebrar a volta à vida. O etnomusicólogo Gerhard Kubik, que viveu e pesquisou durante décadas em países africanos do tronco linguístico e étnico dos povos bantos, traz o contexto histórico importante:

Entre as parcelas da população do sul do Brasil que eram originárias da região do Congo e países vizinhas e que originalmente falavam Kikoongo, alguns aspectos da organização política do envelhecido Reino do Congo foram preservados na forma de uma dramatização que continua até hoje: a Congada. Ela culmina na eleição de um Rei do Congo e inclui uma série de atos cerimoniais de um aparato de estado ficcional, com um embaixador, secretário de guerra, etc., em que muitas reminiscências da época de relações diplomáticas entre Portugal e o antigo e independente Reino do Congo encontram uma ressurreição dramática. A Congada inicialmente foi um assunto interno, especialmente para os escravos raptados do norte de Angola e do sudoeste do Zaire, e uma farsa sem nenhum poder político real. Mas a festa anual da Congada teve forte influência no sentimento de união dos grupos congolezes no Brasil e se tornou uma espécie de símbolo político. Tais performances foram ridicularizadas pelos brancos e muitas vezes fundamentalmente mal compreendidas. (KUBIK, 1981, p. 6-7)

240

Kubik é um dos mensageiros entre musicalidades africanas e suas continuidades e/ou transformações no Brasil e menciona a famosa marimba africana que vemos em muitas representações de festas negras e cortejos de reis, mas que parecia ter sumido por completo, tendo sido registrado numa congada por Kilza Setti, na cidade de Ilhabela de São Sebastião na costa de São Paulo: “um xilofone com cabaças e seis teclas de madeira é tocado e acompanhado por dois tambores (tambaque e tambú)” (KUBIK, 1981, p. 7). A profunda ligação com países africanos do complexo congo-angola, com sua história conectada pelo antigo Reino do Congo, também é confirmada pelo pesquisador Spirito Santo que destaca as etimologias contidas na palavra cucumbi e menciona a festa de circuncisão chamada Mukanda, também profundamente estudada por Kubik em outra publicação:

Com efeito, até hoje em dia, se realiza nessa mesma região citada anteriormente (oeste de Angola, leste da Zâmbia e sudoeste do

Congo) uma grande manifestação (reconhecida como patrimônio imaterial da humanidade) denominada Li-Nkumbi Lya Mize, cujo eixo temático é a Mu-Kanda/Ma-Kanda, um rito de circuncisão de adolescentes homens. Como se vê o radical 'Nkumbi' aparece, claramente no nome do evento, criando inquietante relação com os Cucumbi do Brasil do século 19. Mello Moraes Filho atesta em seu livro clássico, de modo claro, que o evento deflagrador dos Cucumbi no Brasil é a comemoração pela circuncisão de adolescentes (por ele chamados de 'Mamêtos), exatamente como na Linkumbi Lya Mize dos Luvale, Chokwee outros povos em Angola e Zâmbia, hoje. (GOMES e SANTO, 2020, p. 250, nota de rodapé)

241

A palavra kumba teria significados espirituais, se relacionando com os chamados 'cumba' (no jongo), que seriam os feiticeiros, os mais velhos e sábios da comunidade, apontando para a origem da palavra 'macumba' (o prefixo 'ma' determina o plural em kikongo), ou seja: a macumba como território e evento que reúne vários 'cumbas' – sábios, feiticeiros e curandeiros. Segundo Slenes, encontramos nos povos da África Central, os vários “significados interligados dessas raízes, vêm uma multidão de palavras apontando, em seu conjunto, para 'correr/cavar/cortar (abrir) o caminho' (para o conhecimento do Outro Mundo)” (SLENES, 2007, p. 141). Aqui se conectam as importantes funções da comunicação com o mundo além, dos ancestrais (a kalunga), dominado por sacerdotes da 'macumba', entre jongueiros 'cumba', e capitães-curadores de moçambiques e congadas. A “presença de 'cumba' e 'cuba' no português brasileiro de hoje, como também de 'cucumbi', 'cumbe', 'cacumbu' e 'cumbi' no registro histórico e antropológico, poderia representar o que restou de um léxico ritual muito maior no passado” (SLENES, 2007, p. 144 -145).

Voltando à Bahia, onde o cucumbi, que se originou do passado ancestral dos povos centro-africanos, mas tomou outros rumos ao longo de séculos, provavelmente foi mencionado pela primeira vez por Francisco Calmon em 1760, quando relatou as festividades acerca do casamento da princesa no Brasil com seu tio, o infante dom Pedro no século XVIII, que foram celebradas nas cidades Rio de Janeiro, Salvador, mas também na pequena Vila Santo Amaro no Recôncavo baiano. Lara (2002) vem trazendo relatos sobre danças e reinados de congos, baseado nos relatos de Calmon, explicando que depois de alguns dias de iluminação festiva:

...vários dias foram ocupados com a apresentação de dança oferecidas por corporações de ofício: farsas mouriscas dançadas pelos oficiais de cutelaria e carpintaria; contradanças, pelos alfaiates etc. no dia 14, os ourives apresentaram uma ‘dança dos congos’ que, em forma de ‘embaixada’, anunciava o ‘reinado’ [...]. No dia 16, ‘saiu o Reinado dos Congos, que se compunha de mais de 80 máscaras, com farsas ao seu modo de trajar riquíssimas pelo muito ouro de diamantes de que se ornava, sobressaindo a todos o Rei e a Rainha’. (CALMON *apud* LARA, 2002, p. 71-72)

242

O relato surpreende pela menção do ‘reinado dos congos’, como também pelas ‘farsas mouriscas’, que podem e devem se referir aos chamados folguedos de cristãos e mouros, na região conhecidos como marujadas e cheganças, e que existem, não em Santo Amaro, mas em Saubara até hoje! Ele continua e finalmente fala dos cucumbis: “Depois de tomarem ambos o assento destinado, lhe fizeram os Sobas⁵ e mais máscaras da sua guarda, saindo depois a dançar as Talheiras e Quicumbis, ao som dos instrumentos próprios do seu uso e rito.” (CALMON *apud* LARA, 2002, p. 72-73) e ainda continua: “Em seguida, no dia 17, foi a vez de uma ‘magnífica cavalaria’ de oito parselhas que, com muitos instrumentos musicais atiraram lanças e simularam ‘uma bem ordenada e vistosíssima escaramuça’. Repetiram-se as apresentações do ‘reinado de congos’ nos dias 18 e 21...” (CALMON *apud* LARA, 2002, p. 73). No Recôncavo, hoje não ouvimos falar de congadas, nem de cucumbi e muito menos de talheiras, conhecidas como dança dramática negra, típica do Sergipe. Todo relato é visto sob a ótica do português, elogiando as formas e éticas festivas da corte portuguesa, sem a menor chance de que manifestações africanas fossem consideradas uma ameaça, porque, como foi destacado antes, são levados ao ridículo: “Neste contexto, as ‘danças de pretos’ pertenciam ao registro do cômico, do universo da farsa” (CALMON *apud* LARA, 2002, p. 74).

Em outros relatos, os cucumbis eram folguedos nos quais negros e mestiços utilizavam elementos indígenas, enfeites de penas e colares de miçangas, e dentes de animais, entoando cantigas em línguas africanas,

⁵Muito interessante aqui a referência aos Sobas, grandes chefes das famílias ou clãs em algumas regiões da Angola, como uma espécie de governadores locais, subordinados ao soberano Ngola do reino de Ndongo.

simulando cortes africanas, com reis e rainhas e líderes espirituais e suas representações animais, tais como cobras, lagartos e jabutis. O historiador Godi, enxerga nos antigos cucumbis, não somente um vínculo com os reinos africanos, mas também com os povos indígenas e suas longas trocas com os povos bantos escravizados:

Entre as manifestações populares produzidas pelos negros no Brasil, a temática indígena desde muito mostrou-se presente. Os cucumbis na Bahia são um dos mais interessantes indicadores desta presença. Documentos baianos do século XVIII já apontam a existência desses folguedos de negros vestidos de índios (Calmon, 1982). Em diversas regiões do país, essas práticas festivas persistiram durante o século XIX e mesmo XX, recebendo denominações diferentes, porém preservando a presença de personagens indígenas em luta contra determinados inimigos. Em Pernambuco, Alagoas, e em outras regiões do Nordeste, sobrevivem ainda hoje as danças dramáticas dos quilombos, onde negros e índios se debatem numa clara recriação das antigas lutas entre os quilombos e os índios a serviço dos bandeirantes. Já em São Paulo, os caiapós, espécie de folguedo bem ao estilo dos cucumbis, organizado por negros, eram um auto dramático em que a estória central girava em torno da morte de um pequeno cacique atingido pelo homem branco, que ressuscitava em consequência da magia do pajé, ... (Simson, 1987: 62). Segundo Olga Von Simson, as festas dos caiapós eram realizadas durante os séculos XVIII e XIX, por ocasião das procissões coloniais, para depois serem transferidas para as festas carnavalescas paulistas, o mesmo acontecendo com os cucumbis da Bahia. (GODI, 1991, p. 58-59)

243

Como se percebe pelas fontes, em cada estado, os antigos cucumbis, tomaram formas e destinos diferentes, e na Bahia foram se agregando aos festejos cívicos diversos, tais como os festejos do 2 de Julho, da independência baiana e também os dos reis, contribuindo com um ambiente multicultural e misturado à baiana, desde de quase dois séculos. Os bandos anunciadores compostos por mascarados, os bailes e batuques nos largos e nas casas, os cucumbis caracterizados por negros vestidos com trajes indígenas, o retorno do caboclo para a Lapinha numa correria confusa e festiva, forneciam um tom carnavalesco a estes festejos, mesclando a religião católica, memórias indígenas com práticas religiosas africanas.

Esse espírito festivo, que fazia das procissões verdadeiros cortejos carnavalescos, vai estar presente durante todo o período colonial até, pelo menos, a metade do século XIX, quando a Igreja passa a impor um caráter mais recolhido e compassado a suas festividades. Impedidos

assim de continuar participando das procissões e festas católicas, cucumbis, afoxés e maracatus, com suas máscaras, batuques, danças e cantos tipicamente africanos, migram de vez e veio se fixar em definitivo em outros momentos festivos do calendário da cidade como o Entrudo e depois o Carnaval. (MIGUEZ, 2002, p. 83)

A passagem do antigo entrudo para um carnaval ‘moderno’ que queria se ver mais organizado com desfiles e um controle estatal, se revela como fator importante para entender as mudanças na sociedade colonial e escravocrata que em torno da Abolição vai se transformando, com pequenos passos, observado pelos cronistas com certo saudosismo:

Ao observar a história da trajetória do carnaval de rua, veremos que a ordem do desfile baseada na “tradição” é uma impostura, porque a trajetória dos negros na rua tem início com a sua presença nas procissões, nos lugares a eles reservados, no início da colonização; nos cucumbis, no início do século passado, nos quais os escravos tocavam marimbas, cantavam, dançavam e usavam máscaras e nos “Entrudos”, nos carnavais de Salvador. (SILVA, 2011, p. 89)

244

Essa foi uma das poucas referências encontrada sobre o uso da marimba na Bahia, aqui claramente associado às práticas dos cucumbis, o que corresponde com a presença histórica das marimbas nas coroações de reis e rainhas africanas nas congadas e reinos de congo entre as populações no Rio de Janeiro, Espírito Santo, São Paulo e Minas Gerais. Tavares lamenta as mudanças dos antigos festejos, retratando a riqueza das apresentações e dos instrumentos africanos, utilizados com muito esmero pelos músicos africanos na sua grande diversidade:

Através dos anos, através dos séculos, algo pode ter mudado nos festejos do Senhor do Bomfim [...] Já hoje não aparecem à porta da igreja os ‘cucumbis’, grupos de pretos africanos, [...] que marchavam dançando e cantando na sua língua ao som de um instrumento africano, canzás e berimbaus de arco, corda e cabaça, contendo pequenos seixos, chererés ou chocalhos, tabaques, etc. Nem mais as cheganças, grupos de crioulos, negros nacionais, vestidos a maruja [...]. (TAVARES, 1961, p. 64)

Tavares aqui menciona os instrumentos, por nós conhecidos como ganzá, berimbau, xequêrês, chocalhos e atabaques, em intenso uso até hoje

nas musicalidades negras baianas, nem sempre nessa combinação. Nos relatos de Querino se encontram indicações de que o maculêlê seria um fragmento do cucumbi, retratado como dança dramática em que os negros batiam roletes de madeira (grimas), acompanhados por cantos. Querino, levanta a memória do cucumbi e menciona também a marimba, sem detalhes sobre seu formato e construção:

Os cucumbis eram a contribuição africana nos festejos do Natal, dos Reis e de outras festas populares. Hoje vivem dêles apenas alguns vestígios em préstitos carnavalescos. [...] Os instrumentos consistiam em pandeiros, canzás, checherés ou chocalhos, tamborins, marimbas e piano de cuia (cabaça enfeitada de contas). Os cucumbis ensaiavam as suas diversões em determinados pontos, como fôssem: Largo da Lapinha, Terreiro de Jesús e largo do Teatro, sob as frondosas cajazeiras que aí existiam. No trajeto, iam cantando:

*Viva nosso rei, Preto de Banguela,
Que casou a princesa, c' o infante de Castela.*

Respondia o grupo indígena:

*Dem bom, dem bom, jurumaná
Catulê, cala montuê, condembá*

Além dos instrumentos acima indicados, certas personagens conduziam os seus grimas (pequeno cacete) os quais no final de cada estrofe se cruzavam dois a dois.

*O bi iáíá, o bi iôíô,
Saravudum, sarami, saradô.*

Ao pronunciarem a sílaba dô, era o som abafado pelo choque dos grimas, batendo uns de encontro aos outros. Em seguida, davam voltas e trejeitos ao corpo, repetiam o canto e os mesmos movimentos. (QUERINO, 1955, p. 69-71)

Percebem-se as demonstrações práticas que se assemelham ao maculêlê dos dias de hoje, como sendo parte do cucumbi, mas também toda uma orquestra africana que se compõe de inúmeros instrumentos: pandeiros, xequêrês, chocalhos, ganzás, tamborins e ainda, a desaparecida marimba! Surpreende também a menção do piano de cuia, que ele explica em parênteses com o formato de xequêrê, que conhecemos como cabaça envolta com uma rede de contas, enquanto no Sul do Brasil, o termo piano de cuia, se aplica ao instrumento africano, genericamente conhecido como Kalimba! Interessante notar a cantiga, que fala do rei, sendo um *Preto da Banguela*, que por sua vez teria casado com a princesa, a *infante de Castela*, o que nos remete a cena de Santo Amaro do ano 1760, dos festejos para o casamento da princesa portuguesa, durante mais de duas semanas com a maciça

presença dos cucumbis.

Em outras fontes encontramos referências aos cucumbis como cortejos com músicos e dançarinos negros que seguiam os reis Congos durante as festas do Rosário e que em Salvador podem ter se transformados nos clubes africanos, enquanto grandes atrações do Carnaval das últimas décadas do século XIX, especialmente os *Pândegos da África* e a *Embaixada Africana*, o que combina com a ideia do sumiço do cucumbi como parte do entrudo e, talvez, uma retomada no Carnaval enquanto clube africano. Os desfiles desses clubes, seguiram o modelo das grandes sociedades carnavalescas, com carros alegóricos, fantasias e adereços, embora de forma bem distinta, mas as conexões entre os congos, cucumbis e clubes, não podem ser omitidos, segundo Pierson:

As danças dos Congos associaram-se às festas católicas de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. Na Bahia, a lavagem anual da Igreja do Bomfim tornou-se ,uma cerimônia religiosa Ioruba e era ainda em 1900,um culto vivo, sendo o Senhor do Bomfim, para os africanos, os negros crioulos e os mulatos da seita Nagô, o próprio Obatalá. Os Cucumbi ligaram-se na Bahia, às festas católicas da Epifania e do Natal. No tempo de Nina Rodrigues, os “clubes de carnaval” africanos ainda eram ativos na Bahia. Os mais notáveis eram “A Embaixada Africana” e “Os Pândegos da África”. De menor importância, a “Chegada Africana” e “Os Filhos da África”. (PIERSON, 1971, p. 165)

246

Duas correntes políticas e sócio-históricas convergem para um discurso civilizador que se fortaleceu no Brasil a partir de meados do sec. XIX, na medida em que alimentavam os anseios de segurança da elite branca: por um lado, ao processo gradativo de libertação dos escravos, que obrigou as elites a reinventar formas mais sofisticadas de controle e manutenção da ordem e do poder colonial. Por outro lado, ao discurso médico higienista que mostrou sua influência no Brasil com promessas de modernidade e saúde pública. (SANTOS, 2009) O contexto político e o espírito do tempo foram seguidos pela convergência das práticas musicais e religiosas afro-brasileiras, encaradas como difíceis obstáculos ao saneamento urbano e moral: entraves à tal desejada civilização (branca). No entanto, Vieira Filho chamou atenção para um fato que observamos ao

longo dos séculos da escravatura como estratégias dos povos africanos e descendentes de preservar (muitas vezes camuflando), o que realmente interessa para manutenção da sua memória e cosmovisão:

Os elementos europeus nos desfiles dos clubes uniformizados indicam também as concessões e negociações simbólicas, utilizadas pelos grupos negros para preservarem muitas características africanas em seus préstos. Dessa forma, eram utilizados elementos brancos para dar a aparência de desfiles europeus, enquanto eram preservados os instrumentos; os cantos, em línguas africanas; os ritmos; as vestes e outros elementos africanos e afro-brasileiros. (VIEIRA FILHO, 2019, p. 104)

Encontramos uma certa contradição quando se trata das festas e dos festejos populares que parecia ser uma combinação quase que obrigatória e fascinante, tanto para elite como para as camadas de baixa renda, escravizados e libertos, que de alguma forma criativa se influenciavam mutuamente. A ambiguidade da elite branca com as camadas populares, na sua maioria africanas e negras-mestiças, se evidencia de forma bastante óbvia na seguinte notícia:

247

Quem não terá visto uma segunda-feira do Bomfim e não terá feito a sua? A tradição tem força, queiram ou não queiram... Não diremos que aquilo repetido tenha graça. Mas uma vez na vida vale e não é caso de ninguém se arrepender... Os doutores sizudos de hoje, uns advogados, outros médicos, outros engenheiros, quasi todos funcionarios, um jornalista, dois ou tres desviados para gerir fazendas e usinas... toda essa gente de pijama, de chapéus de gazeta à cabeça e outros incríveis emblemas de pandega, alguns violões afinados e muita verve afiada, correu abaixo e acima do Bomfim à Ribeira e vice-versa, todo o dia e já não lembramos até que hora da noite escandalizando alguns burguezes de austera rotundidade, mas levando a alegria nos lares que os acolhiam, além da collaboration constante no pagode nas ruas...⁶

Esse quadro hipócrita da burguesia branca se perpetua nas posturas, no status socioeconômico e nos preconceitos raciais que somente são ‘aliviados’ quando se trata da festa, do carnaval, da transgressão permitida, onde o negro configura como pano de fundo exótico e musical para as farras

⁶Jornal *A tarde*, 21 de janeiro, 1924.

dos brancos (homens), que continuam sendo os “doutores sisudos de hoje”, que tudo podem na hora do lazer, da festa, até confraternizar com o negro na euforia do momento, lembranças, aliás, que pouco tempo depois seriam apagadas (‘não diremos que aquilo repetido tenha graça’) de memória ‘limpinha’ e carreira promissora e premeditada do futuro advogado, médico, empresário ou fazendeiro. E por outro lado, a competência musical dos africanos e seus descendentes sempre foi aproveitada e explorada, tanto no que se refere às tradições musicais dos seus povos de origem, como também no que se refere as musicalidades europeias, as quais os negros dominavam com facilidade:

Celebrando o centenário do nascimento de Carlos Gomes, o conhecido compositor brasileiro das óperas *Guarani e Fosca*, reuniram-se no Instituto Geográfico e Histórico, 398 baianos, destes 316 eram brancos, 61 mulatos, 11 pretos e um cafuso [...] A banda de música da Força Policial, que tocou na ocasião, era composta de nove pretos, 26 mulatos, dois brancos, três cafusos e um mameluco, sob a direção de um maestro mulato. Cinquenta estudantes de Instituto de Música da Bahia cantaram uma das composições de Carlos Gomes. Todos eram brancos, com exceção de dois mulatos claros. (PIERSON, 1971, p. 245)

248

Assim, quero trazer a reflexão final para o fato de que entre os estudantes do oficioso *Instituto de Música da Bahia*, não havia negros, ou seja, as formações musicais oficiais, sempre lhe foram negadas, enquanto entre os músicos da polícia, a grande maioria era de negros, e geralmente mal-pagos. Um vetor racista acompanha a produção musical africana e afro-brasileira há séculos, que busca se preservar, manter e desenvolver entre várias ondas de embranquecimento, outras de re-africanização e outras de contatos e trocas culturais e musicais entre os povos africanos, indígenas e europeus e suas práticas musicais e cênicas, que muitas vezes se alimentavam mutuamente, mas que até hoje continuam sendo pouco estudadas, compreendidas e valorizadas a partir da consciência histórica dos próprios povos africanos, sua cosmovisão, filosofia, estética e musicologia.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Briguet & Comp. Editora, 1926.

AMARAL, Rita. “Para uma antropologia da festa: questões metodológico-organizativas do campo festivo brasileiro”. In: PEREZ, Léa Freitas; AMARAL, Leila; MESQUITA, Wania (Org.). *Festa como perspectiva e em perspectiva*. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2011, p. 67-86.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional. Festas – Bailados – Mitos e Lendas*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

CARNEIRO, Edson. *Folgedos Tradicionais*. Rio de Janeiro, 1982.

CASCUDO, Luís de Câmara. *Antologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Editora Livraria Martins, 1956.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1980 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DIAS, Paulo. “A outra festa negra”. In: KANTOR, Iris; JANCOSO, Istvan (Org.). *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 2001.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis*. Rio de Janeiro: Conquista, 1956.

FERREIRA FILHO, A. H. “Desafricanizar as ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador (1890-1937)”, *Revista Afro-Ásia*, nº 21-22, p. 239-256, 1998. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20968/13571>. Acesso em: 10-10-2020.

GODI, Antônio Jorge Vitor dos Santos. “De índio a negro ou o reverso”, *Caderno CRH. Suplemento*, p. 51-70, 1991. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/crh/article/view/18843>. Acesso em: 15-10-2020.

GOMES, Flávio; SANTO, Espírito. “Sons e quizilas: ensaios sobre africanos e diásporas no Rio de Janeiro atlântico”, *Revista da ABPN*, Ed. Especial – Caderno Temático: “Africanos, escravizados, libertos biografias, imagens e experiências atlânticas”, v. 12, n. C. XIX. p. 223-259, 2020. Disponível em: <https://www.abpnrevista.org.br/index.php/site/issue/view/40>. Acesso em: 10-10-2020.

KUBIK, Gerhard. *Extensionenafrikanischer Kulturen in Brasilien*. Wien: Wiener Ethnohistorischer Blätter, 1981.

LARA, Silvia Hunold. “Significados cruzados: um reinado de congos na Bahia setecentista”. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org.). *Carnavais e outras f(r)estas*. ensaios de história social da cultura. Campinas: Unicamp, 2002, p. 71-100.

LIMA, Ari. “Do samba carioca e industrial ao samba nacional e mestiço”, *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 26, p. 121-135, jan.-jun. 2013. Disponível em:

<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29141>. Acesso em: 15-10-2020.

MELO, Guilherme de. *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1947.

MIGUEZ de Oliveira, Paulo César. *A Organização da Cultura na “Cidade da Bahia”*. Tese de doutorado. Salvador: FACOM-UFBA, 2002. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/7145>. Acesso em: 01-10-2020.

MORAES, Renata Figueiredo. “Festas e resistência negra no Rio de Janeiro: batuques escravos e as comemorações pela abolição em maio de 1888”, *Revista do Arquivo Geral da cidade do Rio de Janeiro*, n. 15, p. 231-250, 2018. Disponível em: http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/wp-content/uploads/2019/05/Artigo-5_Livre-1.pdf. Acesso em: 15-10-2020.

MORAIS FILHO, Melo. *Festas e Tradições Populares no Brasil*. São Paulo: Itatiaia, 1945.

MOURA, Robert. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

PIERSON, Donald. *Branços e Pretos na Bahia*. São Paulo: Imprensa Nacional, 1971.

QUERINO, Manoel. *A Bahia de outrora*. Salvador: Progresso, 1955.

250

RAMOS, Artur. *O Folclore negro no Brasil*. São Paulo: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1954.

REIS, João José. “Tambores e temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX” In: CUNHA, Maria Clemente Pereira (Org.): *Carnavais e outras f(r)estas – ensaios de história social da cultura*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

REID, George Andrews. *América Afro-latina, 1800-2000*. São Carlos: EdUFSCar, 2007.

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. São Paulo, 1945.

SANTOS, Edmar Ferreira. *O poder dos candomblés: perseguição e resistência no Recôncavo da Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2009.

SILVA, Ana Celia da. *A representação social do negro no livro didático*. Salvador: EDUFBA, 2011.

SLENES, Robert. W. “‘Eu venho de muito longe, eu venho cavando’: jongueiros cumba na senzala centro-africana”. In: LARA, PACHECO (org.) *Memória do Jongo*. Campinas: CECULT; Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

TAVARES, Odorico. *Bahia – imagens da terra e do povo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

TELES DOS SANTOS, Jocélio. “Divertimentos Estrondosos: Batuques e Samba no Século XIX”. In: SANSONE, Lívio; TELES DOS SANTOS, Jocélio (Org.).

Ritmos em Trânsito. Sócio-Antropologia da Música Baiana. São Paulo: Dynamis, 1998.

TINHORAO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Art, 1988.

VERGER, Pierre. *Notícias da Bahia*. Salvador: Corrupio, 1981.

VIANNA Filho, Luiz. *O negro na Bahia*. 4. Ed. Salvador: EDUFBA, 2008.

VIEIRA FILHO, Rafael Rodrigues. “Folguedos negros no carnaval de Salvador (1880-1930)”. In: SANSONE, Lívio e TELES DOS SANTOS, Jocélio (Org.). *Ritmos em Trânsito. Sócio-Antropologia da Música Baiana*. São Paulo: Dynamis, 1998, p. 39-57.

_____. “Desfiles, rainhas e danças: manifestações negras como espaço de reivindicações e afirmação”, *Revista da FAEEDBA – Educação e Contemporaneidade*, v. 28, n. 54, p. 97-109, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/faeeba/article/view/6183>. Acesso em: 09-10-2020.

Resumo: O artigo traz um panorama sobre as festas negras e suas formas, adaptações, inserções e sonoridades, no contexto do Brasil do século XIX, com ênfase na Bahia. As tensões em torno das reuniões festivas dos negros, escravizados e libertos, entre proibição e permissividade ou até mesmo incentivo, ocorrem ao longo desse século em várias fases, que por vezes se revelam como contraditórias, a depender da instância de poder ou da sua liderança. Em geral, percebe-se uma certa divisão visto de fora, entre as rodas, batuques e sambas como divertimentos dos africanos e descendentes entre si, geralmente perseguidos, difamados e reprimidos, e por outro lado, os cortejos, cucumbis e congadas, os quais, em geral, são descritos como inofensivos, adaptados, folclóricos ou de forma infantilizada na visão dos cronistas brancos que não compreenderam seus significados milenares na cosmovisão, musicalidade e ritualidade dos povos, sobretudo de origem centro-africanos.

Palavras-chave: Festas negras em territórios brancos; Batuques, cucumbis e congadas; Sonoridades africanas no Brasil oitocentista;

Abstract: The article provides an overview of the Black festivities and their forms, adaptations, insertions and sounds, in the context of 19th century in Brazil, with an emphasis on Bahia. The tensions surrounding the celebrations and gatherings of blacks, enslaved and freed, between prohibition and permissiveness or even encouragement, occur throughout that century in various phases, which sometimes prove to be contradictory, depending on the instance of Power or its leadership. In general, a certain division is seen from the outside, between the circle forms, like batuques and sambas as amusements of Africans and descendants among themselves, generally persecuted, defamed and repressed, and on the other hand, the processions, cucumbis and congadas, which in general are described as harmless, adapted, folkloric or childish in the view of White chroniclers, Who did not understand the irage-olds significance in the Cosmo-vision, musicality and rituality of these Africans, especially from Central Africa background.

Keywords: Black festivities in White territories; Batuques, cucumbis and congadas; African sounds in 19th century in Brazil.