

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS
DOUTORADO INTERINSTITUCIONAL (DINTER)

VOZES E VERSOS QUILOMBOLAS
UMA POÉTICA IDENTITÁRIA E DE RESISTÊNCIA EM HELVÉCIA

GEAN PAULO GONÇALVES SANTANA

PORTO ALEGRE (RS)
2014

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS
DOUTORADO INTERINSTITUCIONAL (DINTER)

GEAN PAULO GONÇALVES SANTANA

VOZES E VERSOS QUILOMBOLAS
UMA POÉTICA IDENTITÁRIA E DE RESISTÊNCIA EM HELVÉCIA

PORTO ALEGRE (RS)

2014

GEAN PAULO GONÇALVES SANTANA

VOZES E VERSOS QUILOMBOLAS
UMA POÉTICA IDENTITÁRIA E DE RESISTÊNCIA EM HELVÉCIA

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul em Convênio com a Universidade Estadual da Bahia - Doutorado Interinstitucional (DINTER).

Orientador (a): PROF. DR. ANTÔNIO CARLOS HOHLFELDT

Porto Alegre (RS)

2014

FICHA CATALOGRÁFICA

S231v Santana, Gean Paulo Gonçalves

Vozes e versos quilombolas uma poética identitária e de resistência em Helvécia / Gean Paulo Gonçalves Santana. – Porto Alegre, 2014.

265f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos Hohlfeldt
Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Contém referências, apêndices e DVD

1.Poética .2.Cantos- poemas.3.Tradição oral- Helvécia. I.
Hohlfeldt, Antônio Carlos. II. Título

CDD: 808.1

Bibliotecária Responsável : Ivone Marambaia dos Santos CRB5 -498

GEAN PAULO GONÇALVES SANTANA

VOZES E VERSOS QUILOMBOLAS
UMA POÉTICA IDENTITÁRIA E DE RESISTÊNCIA EM HELVÉCIA

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul em Convênio com a Universidade do Estado da Bahia – Doutorado Interinstitucional (DINTER).

Aprovada em 18 de agosto de 2014

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Antônio Carlos Hohlfeldt – PUCRS (Orientador)

Prof. Dr. Maria da Glória Corrêa di Fanti – PUCRS

Prof. Dr. Sônia Maria de Melo Queiroz – UFMG

Prof. Dr. Biagio D'Angelo – UnB

Prof. Dr. Lívia Alessandra Fialho da Costa – UNEB

À bordadeira Minininha, minha Mãe, com sua arte de tecer fios e vida.

À memória do alfaiate Valdomiro, meu Pai,
que, nesta vida e noutra, cinge as minhas fraquezas, e que se encantou, doze dias antes
do meu ingresso no doutorado.

À memória de Maria de Lourdes e Maria Santana, minhas avós, que sempre embalaram
os meus sonhos com suas cantorias e histórias.

Às negras cantadoras do quilombo de Helvécia.

AGRADECIMENTOS

Nesse fim de tese e, por isso, aberturas de outros caminhos, o meu corpo tensionado trepida na imensidão dos meus achados e perdidos. Ele, louco pela maresia, mergulha, louca-mente, recordando as noites alumiadas pelo líquido plasmado do Dell. Sinto estalar minhas conexões calcificadas, sinto pulsar a vermelhidão rizomática da minha sobrevivência, próximo ao meu espelho d'água/d'alma. Quando cairá a chuva para irrigar esse corpo... As tempestades já se anunciam e, a-gosto de Deus, as sementes alfabéticas colhidas nas experiências intersubjetivas florirão. Por isso, só tenho a agradecer.

Percucionado pelo som dos tambores *angoma* e *caburé*, movimento as energias necessárias, agradecido à Entidade-símbolo, águia a guiar meus caminhos nesse rito de passagem, uma ciência iniciatória que, permanecerá comigo, para além da academia, forjando a minha existência humana. Salve Deus!

A minha família, pessoas simples e profundamente zelosas com o filho, irmão, tio, sobrinho, cunhado que se fez itinerante, às vezes distante, mas sempre com os olhos lacrimosos de saudade e o coração sempre próximo a cada um, a cada uma. Salve dona Minininha, mainha; salve minhas irmãs, Geany, Luciane, Suely e o meu irmão Lafaete; salve meus cunhados Aleflor, Marcos e Márcio. Salve meus sobrinhos.

Meu Pai, a saudade nas minhas partidas, a ausência do seu abraço. Salve o seu encantamento.

Salve os poetas populares de plantão que não se cansam de declamar: caminho novo se faz na caminhada, passo a passo a gente chega lá.

Nesse caminho meu coração bate forte ao lembrar a manhã ensolarada em que Jacqueline, com perfume de Laranjeira, provocou-me sobre o doutorado, jamais esquecerei a confiança em mim depositada.

Lourdes, inesquecível, sabendo que havia passado na seleção do doutorado e, a minha propensão em desistir em função do sentimento ocasionado pela morte do meu pai, se aliou a minha mãe, que arrumou a minha mala e, juntas, me conduziram ao ônibus que me levaria a Salvador, 15 horas para as primeiras aulas. Não perguntaram nada, apenas fizeram. Ainda sinto a força daquele dia.

Lourdes, Edna Cássia, Glória e Chiara, irmãs, presentes de Deus em minha jornada existencial. Seus agasalhos aqueceram meu corpo, mas, sobretudo, o meu coração e a minha alma; mesmo nos dias quentes, tenho eles próximos ao meu corpo,

aquecendo algo mais profundo, a minha vida. Eliana Caliari, Fabiana Pinto, Carla Quadros e Sinéia, Denise, Ilmara, Luciana, Lílian, Evaldo, Jaqueline Laranjeira, sempre presentes em meus riscos e rabiscos, meus sons e minhas ideias no papel. Fátima Bitencourt, Suely Trimbo, ir. Carolina Fontana, ir. Luciene Macedo, ir. Elena Miotto, Ir. Ceverina Cadore, Ir. Maria Rosária Lucianette, Ir. Alzinete, Sayonara, Ieda, Liliane, Erotides, Mavanier, Enelita, Ivone, João Monte, Padre José (in memorian) sempre curiosos e felizes com a minha jornada; seus diálogos e ligações animaram o meu voo. Renato Pasti, um amigo de todas as horas, viagens e diálogos, um olhar midiático e histórico, sempre disponível, como as águas do Peruípe a irrigar o solo de Helvécia.

Aos companheiros do Dinter. Uma nova família, um universo de vida e segurança em terras estrangeiras. Com carinho admirável, minhas irmãs, Sinéia, Luciana, Carla, Sally, Lilian, Denise, Ilmara, Cristhiane, Patrícia, Flávia, Deije, Nilzete, Rita, e, meus amigos, João e Raimundo. Aos amigos de Porto Alegre, que me deram a alegria de me sentir em casa, Carla Belline, Lalinha, Kelli Ribeiro, João Cledemir, Glória di Fanti, Teresa Amodeo, Biagio D'Angelo, Charles Kiefer e Marta Tereja, Vera Aguiar, Leci Barbissan, Arlete, Martins e Maurício Barancelli e Antônio Hohlfeldt com o famoso cafezinho no prédio 7.

A experiência de vida com as mulheres cantadoras de Helvécia, escandalosamente, rompeu meu pequeno mundo. Dona Toninha, para além das histórias narradas, comigo fez história, constituindo-me seu filho, como bem disse dona Cocota: “esse é fi de Toninha”. Dona Faustina invadiu com o seu canto cada canto do meu ser, rompeu meus limites, me jogou no profundo desconhecido de suas toadas e me amparou com asas de águia, tornou-se um porto seguro. Dona Brasília, uma totalidade de vida que, incansavelmente, faz lacrimejar meu espírito de tanta alegria por tê-la conhecido. Dona Jucelina, para nós, Dona Cheia e Dona Fidelina, quanta performatividade, zelo e cuidado comigo em partilhar as suas memórias; ao abrirem suas casas, os seus terreiros me ensinaram a largueza da simplicidade humana. Dona Amelina, Seu Balango e sua neta Pâmela, meu agradecimento pelas prosas e cantorias, pela confiança, pelos almoços sempre a minha espera. Dona Maria, yalorixá, quanta confiança e acolhimento a mim depositados em seu solo sagrado: o terreiro de Oxum, salve Deus! Seu Tito, o tamborzeiro, de olhar luminoso, clareou com sua percussão os caminhos por onde passamos. Tidinha e Roseli, princípio e recomeços de minha história com Helvécia, salve a coragem que tiveram em sonhar dias melhores para Helvécia. Salve as fundadoras da Associação Quilombola e Helvécias e todas as lutas por elas travadas.

Aos grandes homens e mulheres do doutorado, suas sapiências e experiências provocaram deslocamentos e aproximações geográficas e humanas, jamais os esquecerei. Salve, Dr. Paulo Ricardo Kralik, Dr. Bellei, Dr. Ricardo Barberena, Dr. Charles Kiefer, Dra. Teresa Amodeo, Dra. Sissa Jacoby, Dra. Lecy Barbissan, Dra. Leda Bisol, Dra. Cláudia Brescancini, Dra. Tânia Macedo, Dra. Nalva e, Dra. Ana Tetamanzi, com zelo especial, a Dra. Vera Aguiar e a Dra. Marcia, coordenadoras do programa, pelo esforço despendido para concretização deste Doutorado Interinstitucional (Dinter).

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), pela acolhida, durante o período de estágio, o Campus XVIII, e Leonardo Marques, SEC-BA, o precioso empenho pela liberação para esse ato de crescimento pessoal e acadêmico. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e Universidade do Estado da Bahia (UNEB), pela concessão das bolsas de estudos (PAC e CAPES), essenciais no cumprimento de minhas idas e vindas ao quilombo de Helvécia, Salvador e a Porto Alegre e no acesso a instrumentalização necessária à pesquisa.

Ao professor, Dr. Biagio D'Angelo que orientou meus passos no labirinto da pesquisa, problematizando e tecendo observações oportunas, um saber oceânico, e as professoras, Dra. Glória di Fanti e a Dra. Sônia Queiroz, pela participação na minha banca de qualificação, a eles, um agradecimento especial. Ao mergulharem em meu discurso analítico sobre os cantos-poemas, provocaram olhares mais profundos, enriquecendo-me com detalhes preciosos a vida que se desdobrava e se multiplicava nas vozes das mulheres cantadoras de Helvécia. Agradeço a competência e o comprometimento que tiveram com as vozes que ecoam nesse trabalho e que tecemos juntos.

Ao professor Dr. Antônio Hohlfeldt, marcas fecundas gravam a nossa história. Em momentos de desequilíbrio, revelou-se pedra angular. Tomou-me pela mão. A tua escuta/leitura zelosa do caminho que há muito percorria e as tuas observações e problematizações cingiram com lucidez e competência o mosaico de minha/nossa escrita. Nossas vozes e os tambores de Helvécia, cantam e tocam para ti.

À professora Dra. Livia Alessandra Fialho da Costa, reafirmo meus versos desde o caminho que, juntos construímos no mestrado; agradeço a arte do olhar humano, acadêmico, dos saberes e das verdades em contínua construção: raiz, flor, fruto, semente de novos recomeços. Obrigado pela presença nesse rito de passagem.

Com todos e todas,

Quero entoar um canto novo de alegria,
Ao raiar daquele dia de chegada em nosso chão!
Com meu povo celebrar a alvorada,
Minha gente libertada,
Lutar não foi em vão.
Pela força do amor o universo tem carinho,
E o clarão de suas estrelas ilumina o caminho,
Nas torrentes da justiça, meu trabalho é comunhão,
Arrozais florescerão,
Em seus frutos, liberdade, colherei.
Frei Domingos dos Santos

Ó bota fogo no engenho,
aonde o nego apanhô
A vida aqui é bom demais, meu Deus do céu!
Aqui, quem manda, é o *nagô*!
(Dona Faustina, 2013).

Figura 1 - Mulheres ritualizam a dança bate-barriga¹



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador, 2013.

Relativamente ao sentido que, no fim de nosso discurso, vai-se investir na obra, esta age sobre nós como um emissor de mensagens embaralhadas pelos séculos e cuja decodificação (sempre aproximativa) implica minha própria historicidade: operação não arbitrária, pois ela implica também considerações da historicidade daquela obra. Mas apropriando-me dela, eu a vivo, e ao vivê-la lhe dou, muito além de todas as significações recuperadas, um sentido. Posso dizer *seu* sentido? Ou é o meu? Suscitado pelo próprio ato dessa tradução, dessa *translatiostudii* que é inevitavelmente o tempo da humanidade. Procuro minha própria história na singularidade do meu objeto; e ele encontra em mim, como em prospectiva, a sua. Encontra uma paixão: a minha; aquela em que meu discurso conseguirá talvez comunicar à minha volta (ZUMTHOR, 2007, p. 107-108).

¹ Figura referente à fotografia nº 1, inclusa no Caderno de Imagens.

RESUMO

Esta tese tem como objeto de estudo os cantos-poemas, uma expressão poética oral do quilombo de Helvécia, no Extremo Sul da Bahia. Estes cantos-poemas, construídos a partir de experiências intersubjetivas, e vocalizados pelas negras cantadoras, ora são respostas, ora são questionamentos às circunstâncias históricas, socioafetivas e aos confrontos da vida cotidiana. Registrar, descrever e analisar essa poética no que traz de expressões que lidam com a representação da herança africana, suas identidades, ressignificações e resistência se constituem objetivos norteadores dessa tese. Os cantos-poemas, como instrumento poético, de lutas e de celebrações sagradas, acionam memórias do tempo vivido e do contado. Tais cantos-poemas, quando vocalizados pelas cantadoras ao toque do tambor deitado, ganham corpo, ritmo e significação nas *performances* do *bate-barriga*, do *embarreiro*, nas litânias, ao explicitarem histórias ancestrais, louvores e orações, conflitos, amores e trabalho. Contextualmente, os cantos-poemas ilustram o sentido da voz em Helvécia, negociações, reflexões e lutas pela cidadania e pela liberdade desde a Colônia Leopoldina, uma sesmaria constituída em 1818 e da qual se originou o atual Quilombo de Helvécia. Destaca-se nessa tese, o papel que o canto-poema revela, a partir de seus discursos poéticos e vozes sociais, em relação a Helvécia, sua história e sua gente, e a sua devida importância no processo de reconhecimento quilombola. Esta tese, no percurso da escrita, promove um diálogo direto entre os discursos das mulheres cantadoras e o aporte teórico, assim como culminou com a produção de um dvd, para demonstrar a performance tão importante a poética das mulheres cantadoras de Helvécia e a transcrição de todos os cantos-poemas por elas vocalizados, importante destacar registrados pela primeira vez. Os resultados da pesquisa e as análises que sustentam esta tese dialogam com a concepção de alteridade, proposta por Bakhtin; com as teorias da tradição viva, segundo Hampâté Bâ; a presença da voz e oralidade poética, em Paul Zumthor; literalização da oralidade em Jean Derrive; conceito de narrador e história, em Walter Benjamin e, em Walter Ong, a psicodinâmica sobre a oralidade.

Palavras-chave: Cantos-poemas. Tradição. Performances: *Bate-barriga* e *embarreiro*. Poética oral de Helvécia.

ABSTRACT

This thesis has as its object of study song-poems, an oral poetic expression of Helvécia Quilombo, located in the extreme south of Bahia. These song-poems, built from intersubjective experiences and voiced by black women singers, sometimes are answers and sometimes are questions about the historical, social-affective and confrontations of everyday life circumstances. To register, to describe and to analyze these poetic expressions that deal with the representation of African heritage, their identities, resignifications and resistance constitute the guiding objectives of this thesis. These song-poems, as a poetic instrument of struggles and of sacred celebrations, are able to activate memories of a lived and narrated time. When voiced by these specific singers to the beat of the lying drum, such poems take shape, rhythm and meaning in the performances of *bate-barriga*, of *embarreiro*, in the litanies by presenting ancestral stories, praises and prayers, conflict, love and work. Contextually, the song-poems illustrate the meaning of the voice in Helvécia, negotiations, discussions and struggles for citizenship and freedom from Cologne Leopoldina, an allotment established in 1818 and from which Helvécia Quilombo has its origin. It is highlighted in this thesis, the role that the song-poem reveals, from its poetic discourses and social voices related to Helvécia, its history and its people, and its outstanding importance in the maroon recognition process. This thesis promotes a direct dialogue between the discourses of such women singers and the theoretical basis and has culminated with a production of a dvd to demonstrate the performance so important to the poetic of these women singers of Helvécia and the transcription of every song-poem voiced by them, important to mention for the first time recorded. The results of this research and the analyzes that support this thesis dialogue with the conception of otherness proposed by Bakhtin; with the theories of the living tradition, according to Hampâté Bâ; the presence of voice and poetic orality in Paul Zumthor; the literalization of orality in Jean Derrive; concept of narrator and story in Walter Benjamin and, Walter Ong and the psychodynamics of orality.

Keywords: Song poems. Tradition. Performances: *bate-barriga* and *embarreiro*. Oral Poetic of Helvécia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1:	Mulheres ritualizam a dança <i>bate-barriga</i>	12
Figura 2:	Mulheres grávidas de lutas de ontem e de hoje	29
Figura 3:	Tambor, angoma, de Helvécia	84
Figura 4:	Mãos que tocam	85
Figura 5:	Dona Faustina e o <i>tambor deitado</i>	92
Figura 6:	Tambor deitado, caburé	95
Figura 7:	Guardião do <i>tambor deitado</i>	95
Figura 8:	Angoma, 26x50, tambor maior	96
Figura 9:	Caburê, 16x40, tambor menor	96
Figura 10:	Tambor deitado	98
Figura 11:	Tocadores de <i>tambor deitado</i> em Helvécia	99
Figura 12:	Performatizando o canto-poema	144
Figura 13:	Ritualizando o canto-poema em Helvécia	164
Figura 14:	Dona Faustina e um grupo de crianças	166

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
1.1	CONSTRUINDO MEMÓRIAS, (RE)FAZENDO HISTÓRIAS	17
2	ANCESTRALIDADE, MEMÓRIA E RECONHECIMENTO QUILOMBOLA EM HELVÉCIA	30
2.1	PROSA PREAMBULAR	30
2.2	HISTÓRIA DA ORIGEM OU ORIGEM DA HISTÓRIA	31
2.2.1	Da invisibilidade ao reconhecimento	38
2.3	O SOPRO CRIADOR DAS NEGRAS CANTADORAS EM HELVÉCIA	43
2.3.1	(Des) alinhavando o canto-poema das negras cantadoras de Helvécia	75
3	DO COURO DO TAMBOR AO CORO DAS MULHERES NEGRAS	85
3.1	TOQUE INICIÁTICO	85
3.2	ENTRE COUROS E RODOPIOS	86
3.2.1	Tambor, um operador do discurso em Helvécia	86
3.2.2	Feituras e feições do tambor	91
3.2.3	Corpo em movimento	103
3.2.4	<i>Bate-barriga</i>_ Dança, canto, poema, jogo ou ritual?	113
3.2.5	<i>Embarreiro</i>_ Amassando o barro e modelando histórias de vida em Helvécia	137
3.3	CADERNO DE IMAGENS, UMA TERCEIRA <i>MARGEM</i> DE PALAVRAS VISUAIS	149
4	POR QUEM CANTAM OS TAMBORES E AS MULHERES	165
4.1	O CANTO-POEMA_ PRINCÍPIO, MEIO E RECOMEÇOS	165
4.1.1	História e memória ancestral	169
4.1.2	Louvores e orações	184
4.1.3	Reflexos do cotidiano: Conflito, amores e trabalho	199
5	CONCLUSÃO	211
	REFERÊNCIAS	
	APÊNDICE A: ROTEIRO DVD	
	APÊNDICE B: CANTOS-POEMAS	
	ANEXO A: CHAVE DE TRANSCRIÇÃO	
	ANEXO B: TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	

1 INTRODUÇÃO

Pedaços de festas, de danças, de contos nocturnos e de um-não-acabar de cerimónias ... constituíam as peças de esconderijos que a recordação, cuidadosamente, arrumava. (BARBEITOS, 2006, p.189)

1.1 CONSTRUINDO MEMÓRIAS, (RE)FAZENDO HISTÓRIAS

Para delinear a proposta desta tese, foi preciso rememorar um caminho antes percorrido. Através do caso de Helvécia, comunidade certificada² remanescente de quilombo há pouco mais de sete anos, abordamos o tema do estilo de vida de uma população que experimentou uma *refundação territorial* e que vem aprendendo a adaptar-se a um novo código capaz de produzir outros significados elaborados em meio a constantes negociações. Este trabalho refere-se à dissertação de mestrado, em Educação e Contemporaneidade, do Programa de Pós-graduação da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), intitulada **Entre o dito e não dito: Conflitos e tensões que emergem a partir do reconhecimento quilombola, uma análise a partir da comunidade de Helvécia, no extremo sul da Bahia** (2008).

O percurso metodológico na referida pesquisa demandou a fixação de moradia no distrito, e, para além das descrições e análises da etnopesquisa, *acordou* memórias de vozes, experiências da infância que haviam sido armazenadas durante muitos princípios de noite, através das histórias e cantorias de nossa mãe, do nosso pai e de nossas avós; essa realidade direcionou-nos o olhar para outros espaços e sujeitos de importância social e histórica para a comunidade.

² A Fundação Cultural Palmares, órgão do Governo Federal, procede à emissão da certificação de autodefinição das comunidades como remanescentes de quilombolas. Para tal, é necessário que a comunidade apresente uma ata da reunião, convocada para a autodefinição, aprovada pela maioria dos moradores, acompanhada de lista de presença devidamente assinada; nos locais onde não existe associação, a comunidade deve convocar uma assembleia, para deliberar sobre a autodefinição. Também é necessário o envio de fotos, documentos, estudos, reportagens, que atestem a história do grupo e suas manifestações culturais e um relato sintético da história solicitando à FCP a emissão da certificação de autodefinição. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/o-dia-a-dia-da-cultura/-/asset_publisher/waaE236Oves2/content/fundacao-cultural-palmares-titula-mais-54-comunidades-quilombolas/10985. Acesso em: 15 de maio de 2014.

Chegarmos a Helvécia e fixarmos moradia provocou ruídos internos passíveis de interpretações, que exigiram tempo para se configurarem e estabelecerem significados. Estarmos desprovidos do familiar e da habitual rotina, a princípio, causou-nos medo, insegurança, mas, ao mesmo tempo, curiosidade para compreendermos os *enigmas* antes que eles nos devorassem.

Ao participarmos dos ofícios, em memória aos mortos da comunidade (ritual litúrgico que ocorre nas casas e não na igreja, após sete dias de falecimento, seis meses, um ano, terminando o ciclo com sete anos), chamou-nos a atenção a extrema concentração de alguns participantes que, em determinado momento, pareciam estar em êxtase espiritual. Também, o fato curioso de, ao término de um ano de falecimento, sob o toque do tambor, celebrar a vida daquele que outrora fizera parte dos momentos e movimentos de reza, cantoria e danças.

A divisão espacial da comunidade de Helvécia é outro elemento que inquieta as cegueiras socioespaciais. Sobre *cegueira*, José Saramago (2005, p. 9), na epígrafe do livro **Ensaio sobre a cegueira**, provoca a consciência de propensos observadores, “se podes olhar, vê, se podes ver, repara!”. Ao leste, traços dos colonizadores são observados nos sobrenomes de origem suíço-alemã, dos núcleos familiares: Krygsman, Meztkar, Sutz, Krull, os *brancos* do espaço³; todos voltados para o sol nascente. Nas demais partes do quadrante, em quase sua totalidade, a maioria das famílias é de afrodescendentes⁴. Com o abandono das fazendas de café por muitas famílias colonizadoras pós-abolição, os negros tomaram posse da terra que antes servia apenas como mortalha, ou para enriquecimento dos donos *legais*, assim constituídos pelas leis que regiam o Império e se estenderam até 1888. Tais leis estigmatizaram o povo negro, ao longo desses centenários, de modo que ele chegou à atualidade com marcas forjadas pelo tempo, espaço e discursos do colonizador. No entanto, a partir do sol poente, apesar desses estigmas, as famílias negras se firmaram e resistiram no tempo-espaço, à espera do deslocamento, não só geográfico, mas humano, político e social.

Ser morador, e não mais um visitante em Helvécia, despertou-nos um sentimento antigo e circunstanciado pela identificação histórica vivenciada nos movimentos

³O termo branco encontra-se entre itálico, pois as famílias descendentes dos colonizadores europeus constituíram matrimônio com outras descendências: negra e indígena.

⁴O termo *afrodescendente* é uma apropriação do conceito elaborado por Florentina da Silva Souza (2006, p.20) em que diz que este tem por intuito pôr em evidência os vínculos com o continente africano, seus descendentes e suas tradições culturais que não se perderam na diáspora.

eclesiais de base - Ceb's⁵. À medida que nossos pés se fincavam nesse território, mais distantes ficavam as representações das autoridades, ao longo desse caminho histórico, de Colônia Leopoldina ao distrito de Helvécia. Contudo, mas próximas ficavam as que eram reconhecidas pela comunidade afrodescendente.

Retomar as trilhas da pesquisa construídas durante o mestrado cumpriu o desejo de desdobramento da dissertação que há muito inquietava-nos. Afinal, as narrativas das mulheres negras impulsionavam a continuidade de um olhar multiplicado sobre a história do distrito de Helvécia, suas lutas e cantorias. Para além das inquietações, pelo próprio contato estabelecido, as cantorias provocavam a ampliação dos percursos construídos anteriormente.

Ao término do texto dissertativo que descreveu e analisou os conflitos e tensões que emergiram com o processo de reconhecimento quilombola, sobressaíram os cantos das mulheres negras em nossas memórias, a partir das experiências, relações intersubjetivas na comunidade de Helvécia. Recorrendo a Paul Zumthor (2010), essas vozes identificavam-se com o correr das águas, do sangue, do esperma, do labor histórico, religioso e cultural fecundado na vida dessa comunidade às margens da BR 418 e do Rio Peruípe, no Extremo Sul da Bahia.

Em Helvécia, à noite, em diversas circunstâncias sociais e religiosas, ouviam-se as cantorias das mulheres, acompanhadas pelo som de tambores. Segundo o grupo que deu início ao processo de reconhecimento, os cantos e as representações em que eles são vocalizados: *embarreiro*, dança *bate-barriga* e rituais religiosos de matriz africana, foram relevantes para o processo de reconhecimento de Helvécia como comunidade remanescente de quilombo, conforme documento enviado à Fundação Palmares. Esse dado nos inquietou.

Então, que papel esses cantos, a partir de seus discursos e vozes sociais, poderiam revelar e o que permanece em silêncio em relação a Helvécia, sua história e sua gente? Pouco a pouco, essa problemática corporificou-se em tema para esta tese.

Conscientes dos trilhos que construímos com o mestrado, sabíamos da importância de outros que nos conduziriam a muitas bifurcações e espaços desconhecidos. Desse modo, os diálogos com as mulheres da AQH sobre a proposta de coleta e transcrição dos cantos vocalizados em Helvécia, como o *canto do galo*,

⁵ Ceb's- Comunidades Eclesiais de Base são núcleos da igreja católica e que têm como fundamento a teologia da libertação defendida por Leonardo Boff e que, gradativamente, foi substituída pelos movimentos pentecostais – Carismática.

aproximaram e possibilitaram outros contatos que não possuíamos: as mulheres cantadoras. Essa proximidade foi de suma importância à realização da pesquisa: os novos trilhos que já nos esperaram. Elas, na simplicidade de suas existências, acolheram com entusiasmo a proposta apresentada, conduzindo-nos com segurança e, com as devidas provocações pertinentes à pesquisa, pelos labirintos das memórias partilhadas.

Dona Antônia Francisca e Dona Faustina Zacarias Carvalhos foram os nossos primeiros contatos, imprescindíveis às idas e vindas por muitas trilhas desconhecidas de eucaliptos e que nos levaram ao encontro de mulheres de grandes sabedorias. Dona Brasília Aleixo possuidora de uma memória formidável e, por isso, com o maior repertório de cantos; as irmãs: Dona Jucelina dos Santos, conhecida como Cheia, Dona Fidelina dos Santos, a cada encontro, suas performances e narrativas ampliavam e provocavam os nossos olhares; Dona Maria da Conceição dos Anjos, mãe de santo, não teve receio em abrir o seu terreiro e partilhar a alegria dos encantados; Dona Amelina dos Santos Constantino, sempre acompanhada do esposo, seu Manuel Sérvolo Constantino, memórias exemplares, cheias de ritmo, cantos e narrativas sobre Helvécia e sua gente. Junto a essas mulheres batemos à porta de muitas outras, tomamos café, sentamos nas varandas, rimos, *encabulamos* e escutamos. Elas propiciaram muitas outras prosas com Dona Maria da Conceição, conhecida como Cocota, Dona Ceília Constantino, conhecida como Cucuta, Dona Virgínia Lourenço, Dona Maria dos Santos e Dona Francisca Aleixo, conhecida como Kadan, Seu Anildo, e muitos outros.

Na casa dessas mulheres fomos acolhidos e nutridos com alimentos destinados ao corpo e as inquietações do pensamento que se enlarguecia a cada novo contato.

Enfim, chegamos e fincamos novamente nossos pés em Helvécia. Sentimos que não éramos estrangeiros ao povo da comunidade, desses que, apenas fotografam, imobilizando as paisagens. Nosso desejo era o movimento da voz das negras cantadoras, inspirado na força social, política e cultural que diante de nós se apresentava a cada encontro.

Observamos que as mulheres negras resistiram ao processo de silenciamento identitário ancestral. Suas vozes poéticas, em forma de canto, em um espaço que historicamente remete a um passado escravocrático⁶, recorrendo às reflexões de Walter Ong (1998, p. 159), serviram “para unir o pensamento de modo mais compacto e permanente”, para não se esquecerem de como reler e manter a tradição. Com suas

⁶Historicamente, Helvécia está relacionada à antiga Colônia Leopoldina (1818), uma sesmaria de posse suíço-alemã.

experiências do tempo vivido e do contado, elas, através de suas palavras cantadas, penetraram no *Ekos* humano e imprimiram nos espaços familiares e sociais marcas de uma tradição há muito vivenciada.

Apropriando-nos das reflexões de Zumthor (2010, p. 9), para ilustrar o sentido da voz em Helvécia, podemos dizer que esse *som-elemento* “é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda matéria”. Deste modo, o estudo sistemático acerca da formação poética de Helvécia torna-se relevante, uma vez que aponta para uma resistência e manutenção de uma identidade, construída ao longo das experiências, dos enfrentamentos identitários, através dos jogos de poder que, explícitos ou silenciados, revelam-se nos cantos-poemas enunciados em diversas situações sociais e religiosas na comunidade local.

Para esta tese, referendamos o termo canto-poema, o qual será utilizado com o intuito de representar a realidade da expressão poética oral, no quilombo de Helvécia. Construído a partir de experiências, são respostas às circunstâncias históricas, socioafetivas e aos confrontos da vida cotidiana. Com ele, os moradores de Helvécia são convocados a rememorar, celebrar e tomar posse do passado e do presente, ressignificando-os. Os cantos-poemas acionam reminiscências, evocam lembranças, cooperando para desconstruir as *engrenagens* e *estruturas* do engenho, as quais persistem na memória coletiva e revelam o chicotear que dilacerou corpos e mentes que não se submeteram aos mecanismos de poder e aos construtos de escravidão; as palavras cantadas trazem, entre o dito e o não dito, marcas de resistência, de poder e de magia, uma itinerância de morte e vida severa, contudo, libertária.

O termo canto-poema é uma apropriação conceitual elaborada por Edimilson Pereira (2002), mas por ele grafado cantopoema. Para esse autor, a gênese dessa concepção encontra-se em pesquisas e análises realizadas sobre os textos do congado, fato que o levou a considerá-los “um *corpus* literário” (2002, p. 38). Esclarece o autor: “em virtude da importância atribuída à letra e à melodia, acreditamos ser pertinente chamar de *cantopoemas* uma parte dos discursos que os devotos elaboram para o período específico das celebrações e que, mediante a aceitação do grupo, permeia também as suas vivências cotidianas” (PEREIRA, 2002. p. 38). Ademais, encontramos a grafia cantopoema na tese de doutorado de Maria Odete da Costa Soares Semedo (2010), intitulada: **As Mandjuandade- Cantigas de mulher na Guiné-Bissau: Da tradição oral à literatura.**

A proposição deste trabalho visa registrar os cantos-poemas das mulheres negras de Helvécia, descrever e analisar a sua construção, no que trazem de expressões que lidam com a representação da herança africana, suas identidades, ressignificações e resistência. Junto a isso, procuraremos identificar os elementos norteadores que atuam na composição poética de um imaginário afrodescendente, provocadas por momentos e movimentos históricos, sociopolíticos, culturais e religiosos, bem como os operadores das enunciações.

Diante desses recortes, não menos importante é verificar em que medida as marcas de silenciamento apontam fragmentos identitários do histórico afrodescendente, em Helvécia, na sua poética oral e, assim, identificar quais os possíveis papéis dessa poética.

Nesse percurso discursivo-metodológico, intencionamos conferir visibilidade à produção oral e refletir que “a leitura literária carece de contextualização histórica, sociocultural, psicológica e até antropológica para que a crítica de obras concretas não resulte em mais um produto tradicionalmente voltado para a consolidação da hegemonia canônica do ocidente” (MATA, 2013, p.39).

A partir de pesquisas no banco de teses e dissertações disponibilizadas pela CAPES e CNPq, após o nosso ingresso no doutorado (2010), não encontramos registros e análises dos cantos-poemas produzidos pelas mulheres negras em Helvécia. Entretanto, constatamos outros registros temáticos sobre a comunidade que merecem uma breve descrição.

Henrique Jorge Buckingham Lyra (1982), em **Colonos e colônias** – Uma avaliação das experiências de colonização agrícola na Bahia na segunda metade do século XIX, título do texto dissertativo apresentado na Universidade Federal da Bahia (UFBA), descreve com detalhe a política de colonização na primeira metade do século XIX e, não menos profícua, a implantação e desenvolvimento da Colônia Leopoldina (1818).

Gean Paulo Gonçalves Santana (2008), **Entre o dito e o não dito, conflitos e tensões na refundação territorial quilombola**: uma análise a partir da comunidade de Helvécia, Extremo Sul da Bahia, texto dissertativo já referido anteriormente.

Valdir Nunes dos Santos (2008), com a dissertação **As manifestações culturais em Helvécia no Extremo Sul da Bahia**: A dança Bate-barriga como fabricante de performances afrodescendentes apresenta as interferências políticas e ambientais em consequência dos efeitos sociais e econômicos oriundos das ações das empresas

gerenciadoras da monocultura do eucalipto nas vivências culturais de Helvécia. O texto dissertativo faz uma análise críticopolítica, com base na situação dessas manifestações, em especial da dança *bate-barriga*, sob os efeitos socioeconômicos dessa monocultura, e investiga se existem negociações políticas entre as forças de poder hegemonicamente institucionalizadas e a comunidade, sob a perspectiva de uma comunidade negra.

Liliane Maria Fernandes Gomes (2009), ao escrever **Helvécia – Homens, mulheres e eucaliptos (1980-2005)**, descreve o processo de eucaliptocultura no extremo sul da Bahia, e, como objetivo, discute as condições sociais e as relações simbólicas dos homens e das mulheres de Helvécia, após o desenvolvimento do agronegócio no distrito; analisa as narrativas e os silêncios tecidos pela memória dos habitantes do distrito a respeito do que significava viver naquele lugar antes da implantação da eucaliptocultura e como estes indivíduos foram obrigados a se (re)inventarem e a se (re)organizarem, através de estratégias diversas, para viver com o eucalipto.

Alane Fraga do Carmo (2010), em **Colonização e escravidão na Bahia: A Colônia Leopoldina (1850-1888)**, aborda os primeiros anos de fundação da Colônia (1818); traça um perfil parcial de sua população livre, assim como um perfil demográfico da população cativa, com o intuito de elucidar quem eram aqueles cativos envolvidos nas diversas histórias de fuga, revoltas, disputas judiciais, crimes, histórias de amor entre senhores e escravos; e, como uma colônia de estrangeiros, fundamentalmente de produção agrícola familiar e de trabalho livre, enveredou pelo trabalho escravo.

Ao observarmos os percursos das pesquisas realizadas sobre Helvécia, e, diante do processo de reconhecimento que se configurou pela articulação das mulheres negras e seus discursos, compreendemos a importância dos cantos-poemas como instrumental de referência histórica e, quiçá, posterior análise na academia, ou mesmo pela própria comunidade de Helvécia. Trata-se de um primeiro registro, um caminho que se inicia a outros tantos *viajantes* da pesquisa-conhecimento.

No percurso da escrita deste trabalho, optamos por promover um diálogo direto entre os discursos das mulheres e o aporte teórico. Não é intenção usarmos da prerrogativa de “dá voz às mulheres” e, sim, oportunizarmos que essas vozes assumam os espaços lacunares onde a nossa escrita, análises e sínteses, a exemplo das *górgonas*, só conseguem enxergar a vida através de um olho. Que o particular de seus discursos se assumam como partícula de coletividade nesse registro de coautoria dos cantos performáticos em Helvécia. Por isso, na elaboração desta tese, em certos momentos da

escrita, preferimos não parafrasear as mulheres cantadoras e, sim, justapor os discursos por elas elaborados, aqueles por nós elaborados e os do aporte teórico, promovendo um diálogo entre todos eles. Esse ato metodológico intenciona assegurar um caráter de presença participativa das negras cantadoras, por tratar-se do primeiro registro escrito dos cantos-poemas, que se deseja sistêmico, sem a pretensão de *encaixotá-los* em concepções cartesianas, que limitam ou estabelecem fronteiras.

Utilizaremos, como aporte teórico, concepções de campos diversos: os conceitos de *alteridade*, *dialogismo* e *vozes sociais*, propostos por Mikhail Bakhtin (2003, 2010, 2012), aqui, traduzidos como “fios e tessituras de Penélope”, trilhos para a passagem e construção de outras bases teóricas, conceitos que cooperem para pensarmos as estratégias, o lugar da intersubjetividade, onde os indivíduos se confrontam, as possibilidades e as realizações de encontros literários e culturais, ocasionados por um *eu* e um *outro*.

O referencial teórico sobre a *oralidade* merece uma delimitação preliminar, uma vez que será fundamental para a contextualização do *corpus* desta tese. Para compreensão dos vários postulados produzidos em torno do conceito de *oralidade*, buscamos, em Hampâté Bâ (2010), conceitos e teorias da *tradição viva*; em Paul Zumthor (1993, 2007, 2009, 2010), a presença da voz, o âmbito da oralidade poética: formas, *performance*, papéis e funções; em Jean Derive (1991, 2010), literalização da oralidade; em Walter Ong (1998), a psicodinâmica da oralidade.

Para maior compreensão do conceito de *identidade*, utilizaremos, como fundamento, as reflexões de Boaventura de Souza Santos (2006) e Edward Said (1995). Este conceito apresenta afinidade com o de *alteridade*, no âmbito dos estudos culturais pós-coloniais; convocamos, também, Walter Benjamin (2011), a partir dos seus conceitos de *história* e de *narrador*.

Para viabilização desta pesquisa, foi necessário submetê-la ao Conselho de Ética, por tratar de estudo sobre uma comunidade quilombola, conforme nº do comprovante 031240/2012 e CAAE 07042512.3.0000.5336. Concluídos os trâmites, iniciamos o registro dos cantos-poemas em diferentes *performances*.

Como critério de seleção, convidamos oito mulheres negras, oriundas de famílias que não mantiveram relações de parentesco com as famílias colonizadoras da antiga Colônia Leopoldina, domiciliadas em Helvécia e/ou nas zonas rurais circunvizinhas ao povoado, e que transitavam entre a religião católica apostólica romana

e o candomblé⁷, religião de matriz africana. Duas das oito mulheres colaboradoras, foram as responsáveis pela articulação, organização e envio da documentação necessária ao processo de reconhecimento de Helvécia, como comunidade quilombola. As mulheres que se dispuseram a participar da pesquisa, seguindo os critérios definidos de inclusão, formalizaram a participação via assinatura do Termo de Consentimento Livre Esclarecido (TCLE), no anexo B. Seguindo os princípios éticos que norteiam as pesquisas envolvendo seres humanos⁸, em conformidade com o Conselho de Ética, as colaboradoras do estudo tiveram a oportunidade de se posicionarem se queriam ser identificadas por seus nomes civis ou fictícios.

Conforme assinatura do TCLE, todas as participantes optaram por serem identificadas pelo nome civil.

O registro fonográfico e de vídeo, por vezes individual e algumas vezes em grupo, foi agendado previamente e realizado no local de residência das participantes ou em espaço por elas determinado. Por essa razão, a presença de outras pessoas nas cenas de registro, curiosos ou, mesmo, membros da família, enriqueceram-no, pois em certos momentos, eles “assaltavam o turno” e se inseriram nas *performances* das mulheres com o desejo de também exporem as suas experiências. Esses registros informais serviram de base para a confecção do caderno de imagens, como parte integrante do capítulo “Do couro do tambor ao coro das mulheres negras”, intitulado “Caderno de imagens, uma *terceira margem* de palavras visuais”; de um DVD com cantos-poemas e depoimentos, no Apêndice A; e do Apêndice B, no qual constam os cantos-poemas transcritos, entre os quais aqueles que foram referidos nesta tese. Os recursos audiovisuais servem para elucidar as lacunas das descrições-análises, visto que a palavra, por vezes, apenas toca a superfície do observado.

O registro dos cantos-poemas das mulheres negras, sob o ponto de vista da *cordialidade*, foi conduzido com base na colaboração natural (MEIHY, 2005), de modo que as 8 (oito) mulheres foram convidadas a cantar para a efetivação do devido registro ou quando reunidas nos convidaram para nos fazermos presentes. O tempo de duração do registro foi previamente concebido no projeto para aproximadamente 60 (sessenta)

⁷ As mulheres se referem ao culto como ritual de candomblé. Entretanto, pelo observado nos rituais, nos altares, ele se aproxima, segundo a literatura escrita religiosa, da umbanda. No entanto, em respeito aos discursos das mulheres, optamos por registrar *candomblé* e não *umbanda*.

⁸ Diretrizes e Normas para Pesquisa em Seres Humanos - Resolução CNS 196/96 (revogada) e as Diretrizes e Normas para a Pesquisa Envolvendo Seres Humanos - Resolução CNS 466/2012 (publicada em 13/06/2013).

minutos (1 hora); entretanto, por se tratar de conversas informais e, com base na realidade observada, optamos por deixar as mulheres colaboradoras à vontade em relação ao tempo.

O processo de transcrição dos textos e das performances passou a formar sentido e a juntar os fragmentos da memória, afeiçoando o nosso olhar para as marcas identitárias dos negros na comunidade de Helvécia. A coleta e transcrição dos cantos-poemas tiveram como referências os trabalhos de Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, Edison Carneiro, Sônia Queiroz, Jean Derrive, Paul Zumthor e Walter Ong. Ressaltamos que, para transcrição dos cantos-poemas recorreremos à chave de transcrição utilizada pelo projeto **Quem Conta um Conto Aumenta um Ponto**, coordenado pela Profª Dra. Sônia Queiroz – FALE/UFMG – 1995-2006, constante do Anexo A, com o objetivo de manter mais fidedigno possível o registro das falas das mulheres cantadoras.

Uma vez transcritos os cantos-poemas, procedemos a sua análise. Na impossibilidade de o texto escrito descrever o que está acessível na oralidade, visto que nesse procedimento perdem-se as situações da narrativa, inserimos no apêndice A o vídeo das mulheres cantando. Esse foi o método escolhido para presentificar, de forma viva, a *performance* tão importante e poética das mulheres negras de Helvécia, embora entendamos que o próprio registro do vídeo, transpondo-o a outro tempo e circunstância, corra o risco de limitar as imagens em virtude dos ângulos que se apresentam. Sugerimos ao leitor que, antes de assistir ao vídeo, faça a leitura do texto escrito, pois, os capítulos apresentam importantes chaves de leitura.

A análise dos cantos-poemas, no terceiro capítulo “Por quem cantam os tambores e as mulheres”, tem como base três fios norteadores: história e memória ancestral; louvores, orações; reflexos do cotidiano: conflitos, amores e trabalho.

Essas dimensões temáticas por nós referendadas dizem respeito às representações da herança africana, suas identidades, ressignificações e resistência com a arte da palavra no quilombo de Helvécia.

Cabe, no entanto, ressaltarmos que dada a riqueza e multiplicidade de significação que apresenta a poética oral desta comunidade, não se pode excluir outras dimensões temáticas pertinentes aos cantos-poemas.

Diante da quantidade dos registros e transcrições dos cantos-poemas, deparamo-nos com uma importante demanda: como proceder à escolha dos cantos-poemas para a análise? Optamos por organizá-los, no Apêndice B, em três blocos, de acordo com as perspectivas referendadas. Depois de agrupá-los, foi necessário realizar uma nova

subdivisão dentro do bloco, a fim de evidenciar algumas particularidades que, mesmo não sendo objeto deste estudo, integram o conjunto das composições. Desse mosaico, escolhemos 8 cantos-poemas de cada bloco para procedermos à análise.

A escolha de 8 cantos-poema deseja representar as vozes poéticas das 8 mulheres cantadoras, ativas nesse processo de registro e que, por considerarmos, de acordo com o dito popular, ser este o número que traduz movimento e, também, por sê-lo a metade dos búzios presentes no *jogo do Ifá*, o qual está diretamente ligado ao conhecimento oral e simbólico ancestral africano, foi assim aplicado. O uso da metade, e não da totalidade, visto que são utilizados 16 búzios, deseja expressar “o ato dessa tradução, dessa *translatiostudii* que é inevitavelmente o tempo da humanidade” (ZUMTHOR, 2007, p. 107). Este, por estar em contínua construção, diálogo intersubjetivo e ressignificação, não se apresenta em sua completude, assim como os cantos-poemas e a análise que se deseja explicitar.

Elucidamos que, para o bloco de história e memória ancestral, levamos em consideração a presença dos tambores *angoma* e *caburê*, respectivamente, referência às línguas africana e indígena, instrumentos imprescindíveis às performances em que são vocalizados os cantos-poemas e que, também, serão objeto de discussão, no segundo capítulo “Do couro do tambor ao coro das mulheres cantadoras”. Neste bloco, agrupamos composições que apresentavam vocábulos que indiciavam proximidade com as representações, mesmo em suas corruptelas, com a África e com a escravidão, do mesmo modo, com os povos indígenas. Entretanto, estas últimas composições não serão objeto de análises nesse estudo. Algumas foram referidas no corpo do trabalho para indicarmos a proximidade, o diálogo e a troca entre os negros e os indígenas, desde a Colônia Leopoldina.

No bloco de louvores e orações, também realizamos uma subdivisão. Primeiro, agrupamos os cantos-poemas que apresentavam vocábulos que os indiciavam à religiosidade de matriz africana, depois, os que dizem respeito aos santos católicos e, num terceiro, os que fazem referência aos preto-velhos, caboclos e boiadeiros. Desse bloco, escolhemos para análise as composições que continham vocábulo e/ou referência às *entidades-símbolos* do candomblé ou santos do devocionário católico, cuja representação tornou-se sincrética junto aos afrodescendentes.

A exemplo dos blocos anteriores, no terceiro, sobre os reflexos do cotidiano, agrupamos os cantos-poema cujas representações temáticas indiciavam conflitos

peçoais ou de natureza social; em outra subdivisão, aqueles que focavam relações amorosas e numa terceira, os que concretizavam representações laborais.

Mesmo que tenhamos subdividido os cantos-poemas para as análises, eles apresentam elos estruturais e de significação que mantêm a unidade entre si. Movimentados pelos tambores, explicitam, ora uma resposta, ora um questionamento sobre a vida, em sua inteireza, razão pela qual reiteramos a importância de termos a totalidade dos registros no apêndice B desse trabalho.

Salientamos que, todos os cantos-poemas receberam uma indicação inicial com o primeiro verso, antecedido por uma numeração. Não se trata de um título, tal recurso foi utilizado com o propósito de facilitar a identificação dos mesmos no corpo do texto, no roteiro do DVD e, no Apêndice B.

Diante dos recursos da interdisciplinaridade e entre diversos métodos, privilegamos o qualitativo para a análise dos cantos-poemas, considerando que a realidade de produção dos cantos-poemas liga-se às experiências de vida das mulheres negras e da comunidade em que elas estão inseridas. Portanto, a partir da pesquisa sobre os cantos, aqui compreendidos como cantos-poemas, é possível identificar as tessituras poéticas orais produzidas ao longo das experiências individuais e coletivas e explicitar, através delas, marcas identitárias ancestrais e de resistência no quilombo de Helvécia.

Figura 2: Mulheres grávidas de lutas de ontem e de hoje – interstício ao primeiro capítulo



(Arquivo pessoal do pesquisador).

2 ANCESTRALIDADE, MEMÓRIA E RECONHECIMENTO QUILOMBOLA EM HELVÉCIA

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”.
Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela
relampeja no momento de um perigo.
Walter Benjamin (2011, p.224).

As mulheres não esperaram: partiram
para a batalha
com os olhos grávidos
de novos sonhos
e novas decisões.
João Melo (1989, p.63).

2.1 PROSA PREAMBULAR

Benjamin (2011, p. 223), no discurso “Sobre o conceito da História”, ao refletir sobre as reminiscências que relampejam em momentos de perigo, questiona: “não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?” Para o autor, se assim o é, “existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedente e a nossa” (BENJAMIM, 2011, p.223), isso porque o passado traz consigo um índice misterioso que o impele à redenção e, a cada geração, dirige um apelo que não pode ser rejeitado. À vista disso, esse capítulo guia-se pelo objetivo de apresentar o contexto histórico de Helvécia, lugar e referência às ações e aos cantos das mulheres negras; e demonstrar o papel que elas, atentas ao presente e, em diálogo com o passado, explicitam através de suas vozes, narrativas e experiências ancestrais presentes na memória em prol do reconhecimento identitário quilombola, fato que aponta uma projeção do espaço e a si mesmas, de modo que ambos saem da invisibilidade ao reconhecimento.

A história revela que o tempo passado não é homogêneo e vazio. Mesmo que não seja intenção do texto assumir-se como cronista, ou como o anjo da história, *Angelus Novus*, quadro de Klee, descrito por Walter Benjamin (2011), em seu ensaio “Sobre o conceito de História”, em que apresenta a imagem de um anjo com olhos escancarados, boca dilatada e asas abertas, a exemplo do cronista e do anjo, para descrever a história de Helvécia, seu espaço e sua gente, é necessário “acordar os mortos e juntar os fragmentos” (BENJAMIN, 2011, p.226). O autor compara o anjo do

quadro ao anjo da história e, nos elucida que, com esse aspecto, o anjo da história, tendo o rosto dirigido ao passado, “onde vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que cumula incansavelmente ruína sobre ruína” (p.226).

Ao pensamento benjaminiano, agrega-se a imagem do *sankofa*, cujo conceito se origina de um provérbio tradicional africano, reverberado entre os povos de língua Akan, que diz: “não é tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu”⁹.

Em referência à ideia de *narrador*, em Benjamin (2011), esse percurso narrativo dos *fragmentos* históricos de Helvécia, correndo o risco de trazer o narrado para muito próximo, deseja estabelecer “uma distância apropriada, um ângulo favorável” (BENJAMIN, 2011, P. 197), para que os traços grandes e simples do observado se destaquem nele. Antecipa-se o risco, pois, conforme assegura o autor, a “faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 2011, P. 197), algo que parecia seguro e inalienável, encontra-se em vias de extinção. Eis a razão do apelo que o passado faz a cada geração. Dessa maneira, no intuito de “acordar os mortos e juntar os fragmentos” enraizados nos corpos e nas vozes das negras cantadoras, propomos uma experiência comunicável, de modo que o que se encontra distante interpenetre ao que está próximo.

2.2 HISTÓRIA DA ORIGEM OU ORIGEM DA HISTÓRIA?

Os relatos orais e escritos sobre a história de Helvécia remetem a 1818, à antiga Colônia Leopoldina, sesmaria situada ao longo do Rio Peruípe, formada por 38 fazendas particulares, de posse suíço-alemã, tendo como responsáveis o Cônsul de Hamburgo Pedro Peyckr e os naturalistas Freyreiss e Morhardt¹⁰. Um espaço de grande

⁹*Sankofa* (*Sanko* = voltar; *fa* = buscar, trazer) pode ser representado como um pássaro mítico que voa para frente, tendo a cabeça voltada para trás e carregando no seu bico um ovo, o futuro; uma realização do eu, individual e coletivo. O que quer que seja que tenha sido privado, perdido, esquecido, renunciado, pode ser reclamado, reavivado, preservado. Este pássaro representa os conceitos de auto-identidade e redefinição. Simboliza uma compreensão do destino individual e da identidade coletiva do grupo cultural. É parte do conhecimento dos povos africanos, expressando a busca de sabedoria em aprender, com o passado, para entender o presente e moldar o futuro. Deste saber africano, Sankofa molda uma visão projetiva aos povos milenares e aqueles desterritorializados pela modernidade colonial do *Ocidente* (<https://sites.google.com/site/revistasankofa/>. Data de acesso 17/03/2014).

¹⁰ Georg Wilhelm Freyreiss acompanhou o príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied, nos anos de 1815 e 1817, na condição de naturalista, especializado na área de ornitologia, em sua viagem de exploração e estudos, efetuada por terra, do Rio de Janeiro ao sul da Bahia e, em 1818, com Pedro Peyckr e o também naturalista Morhardt tomou posse das terras cedida pelo governo do Reino, constituindo a colônia Leopoldina no Extremo Sul da Bahia (OLIVEIRA, 2007, p. 32-33).

movimentação em relação ao transporte de grãos de café e de escravos repatriados de origens jêje, cabinda, manjolo, benguela e nagô. Este último grupo compunha a maior parte da população local, de acordo com a lista de inventário Mantandon, de 1858 (SANTANA, 2008).

Na jurisdição da Colônia Leopoldina, havia 1.267 escravos e 130 brancos que trabalhavam nas plantações de café, além de 40 proprietários, perfazendo um total de 1.437 pessoas. Naquele período, segundo Barickman (2003), das 130 mil arrobas de café que a província da Bahia exportava, 65 mil provinham dos cafezais da Colônia Leopoldina. Diante desses números, observamos que, tanto a produção de café quanto o negócio de escravos, eram recorrentes na colônia. Em 1858, há um aumento significativo da população, 57,86%, configurando um total de 2000 escravos, fato que indicia a ineficiência de aplicabilidade da Lei Queiroz, de 1850, cujo caráter era proibir o tráfico de escravos.

Antes desse período, na fazenda de João Martinus Flach, um dos proprietários do conjunto de fazendas que fazia parte da Colônia Leopoldina, a proporção de escravos para livres era de 24 para 1, no montante de 108 (registrados). De acordo com a relação dos lavradores da Colônia Leopoldina, este proprietário possuía em sua fazenda cerca de 145.000 pés de café. Conforme relato dos moradores, era um lugar de maior atrocidade à vida dos escravos. João Martinus Flach, por ser de origem suíça, cognominou a sua fazenda de *Helvethia* que, posteriormente, veio a agregar escravos e colonos de outras fazendas, tornando-se um vilarejo e, na atualidade, o distrito de Helvécia, no município de Nova Viçosa, Extremo Sul da Bahia.

No Censo de 2000, segundo as informações prestadas pelos residentes do distrito de Helvécia sobre a cor ¹¹, cerca de 43,4% dos moradores eram de pardos, 39,5% de pretos, 14,9% de brancos e 0,6% de indígenas. No conjunto, a população parda e preta (negra) perfazia 82,9% do total, proporção superior à média estadual, que é 73,2%. Os dados revelam forte presença negra e indícios de um período que guarda nos rituais religiosos e culturais marcas da ancestralidade africana. Ainda de acordo com o CENSO 2000, a taxa de analfabetismo funcional em Helvécia é de 62,6 % (SANTANA, 2008).

¹¹ A investigação de cor ou etnia ocorreu de acordo com a autoclassificação da pessoa em uma das seguintes opções: Branca – para a pessoa que se enquadrou como branca; Preta – para a pessoa que se enquadrou como preta; Amarela- para a pessoa que se enquadrou como de raça amarela de origem japonesa, chinesa, coreana etc.; Parda- para a pessoa que se enquadrou como parda ou se declarou mulata, cabocla, cafuza, mameluca ou mestiça; ou indígena para a pessoa que se declarou como indígena ou índia. (IBGE, 2002).

É dado inconteste que, no decurso da história, foram os pretos e os mestiços que tiveram menor acesso à escolarização, sofrendo mais fortemente o efeito das desigualdades regionais e da inexistência de políticas nacionais equalizadoras na área de educação. Para Matta (2002), os poucos que usufruíram desse privilégio receberam uma educação essencialmente ilustrativa, servindo mais para reafirmação dos rituais de poder e legitimação da ordem social senhorial hegemônica. Pretensiosamente, esse processo ideológico, ainda hoje, sustenta os mecanismos excludentes, dissolvidos nas práticas educativas que persuadem as categorias sociais minoritárias a um constante processo de fragilidade em relação à vivência da cidadania. O histórico dos afrodescendentes é permeado por segregações espaciais e sociais (SANTANA, 2008).

Quanto ao usufruto da terra, observamos arbitrariedade na primeira Lei de Terras, escrita e lavrada no Brasil, em 1850. O teor dessa Lei excluía os africanos e seus descendentes do direito à terra, por não considerá-los brasileiros, categorizando-os como *libertos*. Destarte, à margem do sistema, os afrodescendentes, paulatinamente, expulsos e/ou removidos de muitos espaços a que foram segregados e, mesmo com a permanente resistência, tiveram que lidar com atos normativos, repressões policiais e sociais, além de “questionamentos sobre a legitimidade de apropriarem-se de um lugar, cujo espaço pudesse ser organizado conforme suas condições, valores e práticas sociais” (LEITE, 2000, p.334). Notoriamente, averiguamos, no histórico do Estado/Nação Brasileira, a inoperância em relação à igualdade de condições e oportunidades aos afrodescendentes no sistema político e estrutural brasileiro¹².

De acordo com Ilka Boaventura Leite (2000), ao longo do processo de formação social, o traçado fronteiriço étnico-cultural no interior do Brasil/nação configurou “um sistema disfarçadamente hierarquizado pela cor e onde a cor passou a instruir níveis de acesso, principalmente à escola e à compreensão do valor da terra, passou mesmo a ser valor *embutido no negócio*” (LEITE, 2000, p.335). Para ela, processos históricos de expropriação e de segregação reforçaram a desigualdade, de modo a se poder identificar, na atualidade, quais foram os ganhadores e os perdedores e quem, arbitrariamente, não raro, com violência física e simbólica, exerceu e controlou regras que definem os direitos de acesso aos bens materiais e simbólicos. Assim, a

¹² Essa reflexão amplia-se a partir do pensamento de Cândido Grzybowski, que diz ser importante e urgente reinventar-se e mudar o país, pois, no Brasil, o Estado se formou antes da cidadania e quase sempre contra ela. (Jornal da Cidadania, março de 1997).

ressemantização¹³ da palavra *quilombo* e os processos de acesso à nova categorização, inquirida pelos afrodescendentes, “na atualidade, significa para esta parcela da sociedade brasileira, sobretudo, um direito a ser reconhecido e não propriamente e apenas um passado a ser lembrado” (LEITE, 2000, p.335).

É relevante refletir sobre tais assertivas pois, segundo Guimarães Rosa (2001, p.30), “a vida é também para ser lida. Não literalmente, mas em seu suprasenso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas”, talvez porque, de acordo com Roger Chartier (1994, p. 16), “a leitura implica sempre um sentido. Não é somente uma operação abstrata de inteligência, é também pôr em jogo o corpo que é inscrição num espaço, relação consigo e com o outro”. Tal reflexão vai ao encontro ao pensamento expresso nas reflexões **Para uma filosofia do ato responsável**, de Bakhtin (2010), cuja abrangência tem por princípio a relação dialógica, um delinear participativo e não indiferente que substancia a “arquitetônica da alteridade” (p.33).

Também, numa aproximação das reflexões de Chartier (1994) às das mulheres negras, que veem no movimento de luta um processo de reconhecimento do espaço, do outro e de si mesmas, pode-se dizer que, ao descobrirem e assumirem a cultura negra, elas avançam na consciência de serem quilombolas, no sentido de requererem direitos à cidadania, visto que, historicamente, apenas deveres lhes foram atribuídos. A identidade quilombola tornou-se uma descoberta que serviu como rito de passagem diante da sociedade excludente.

Em Helvécia, o rótulo *quilombola* fez ampliar a extensão material e imaterial na configuração do espaço em processo de territorialização, fato que também foi observado na comunidade rural à margem do São Francisco, no Sergipe, descrita por José Maurício Arruti (2006), no livro **Mocambo**. Segundo o autor, “o rótulo atribuía o estatuto de *cultura* ao que até então era a simples cor da pele e um simples samba de coco. Da mesma forma, atribuía o estatuto de *descendência* ao que era uma origem brumosa, um passado informe e sem relevância” (ARRUTI, 2006, p. 289).

Diante da realidade sociohistórica das comunidades que reivindicam o estatuto de descendência, é pertinente evocar a abordagem que Benjamin (2011) faz “Sobre o

¹³A ressemantização do termo "quilombo" pelos próprios movimentos sociais, como resultado de um longo processo de luta veio traduzir os princípios de liberdade e cidadania negados aos afrodescendentes, correspondendo a cada um deles os respectivos dispositivos legais. 1 - Quilombo como direito a terra, como suporte de residência e sustentabilidade há muito almejadas nas diversas unidades de agregação das famílias e dos núcleos populacionais compostos majoritariamente, mas não exclusivamente de afrodescendentes. 2- Quilombo como um conjunto de ações em políticas públicas e ampliação de cidadania, entendidas em suas várias dimensões. 3- Quilombo como um conjunto de ações de proteção às manifestações culturais específicas.

conceito de História”. Consoante esse autor, “articular historicamente o passado não significa *conhecê-lo* como de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 2011, p. 224). Intercambiando as reflexões de Benjamin com a luta das comunidades automeadas quilombolas, compreendemos que tanto a existência da tradição como a dos que a recebem correm perigo, graças ao olhar folclorizado ou segregador dirigido a elas. Desse modo, “é preciso arrancar a tradição do conformismo que quer apoderar-se dela” (BENJAMIN, 2011, p. 224). Na luta pelo reconhecimento, as mulheres negras despertam no passado as centelhas da esperança, convencidas de que os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer, porque, “o inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 2011, p. 225), muitas batalhas, mas não todas, conforme observamos no histórico de lutas afrobrasileiras.

A luta pelo reconhecimento identitário não é uma sociabilidade superficial e, sim, um movimento tenso e conflituoso, por acionar processos de reconstrução de solidariedade, de contextualização e recontextualização de identidades culturais. No livro **Pela mão de Alice: O social e o político na pós-modernidade**, Boaventura de Souza Santos (2006) alega que a luta por cidadania e solidariedade, reparação histórica e social, mostra-se como uma ação contraventora aos mecanismos de racismo e centrocentrismo, cujos atos arbitrários, de pilhagem política e religiosa, impuseram o monopólio regulador das consciências, dispensando a intervenção transformadora dos contextos, da negociação e do diálogo. De modo semelhante, Ana Célia Silva (2004, s/p), no relatório de pesquisa sobre as comunidades rurais de Rio das Rãs, na região do médio São Francisco, na Bahia, esclarece¹⁴:

Hoje, a construção da cidadania entre o povo negro e entre todos os povos vítimas da subordinação está a depender da construção/reconstrução da solidariedade entre eles, da desconstrução dos estereótipos, clichês e representações que recalcam sua aparência física, sua cultura e sua história e que os afastam dos seus assemelhados étnicos, raciais, de gênero e de classe. A solidariedade negra pode vir a ser uma arma contra o racismo, contra a exclusão e contra o extermínio perpetuado contra o povo negro no Brasil.

Diante desse contexto, nota-se que o processo de ressemantização do termo *quilombo* desvincula-se, significativamente, de uma busca utópica no passado ou na sua projeção folclórica. Configura-se a partir de um quadro político de lutas por direitos

¹⁴Relatório de pesquisa, digitalizado sobre as Comunidades Negras Rurais de Rio das Rãs, município de Bom Jesus da Lapa, Bahia.

iguais, travadas ao longo do tempo, pela Frente Negra Brasileira, nos anos 30 do século XX; em 1970/80, pelo Movimento Negro Unificado, e encontra ressonância na Constituição Federal, de 1988, em específico, o artigo 68¹⁵, que, mesmo votado como parte das disposições transitórias, e não como obrigação permanente do Estado, introduz “um novo campo dos direitos étnicos, até então inexistente” (LEITE, 2000, p.345). A esse quadro, somam-se as propulsões críticas quanto à visão estática do termo *quilombo*, através do parecer sobre a **Regulamentação de terras de negros no Brasil**, expedido pelo Grupo de Trabalho sobre Comunidades Negras Rurais, bem como, as dos movimentos sociais e debates acadêmicos e políticos que se instauraram no cenário brasileiro, desde as décadas de 1930.

A exemplo de muitas comunidades rurais que reivindicam o direito a serem reconhecidas como remanescentes de quilombo, sobretudo à existência cultural diferenciada, transformações sociais e o desfazer-se da invisibilidade cultural, a luta de reconhecimento identitário em Helvécia ocorreu a partir do processo de (auto) descoberta e recriação identitária, mediante um conjunto de fenômenos objetivos e subjetivos, implicados na adoção do rótulo *étnico*, seus condicionamentos e efeitos, a partir dos recursos/impactos semânticos e retóricos do artigo 68 da Constituição, fato que se assemelha ao que ocorreu na comunidade rural Mocambo, descrita por Arruti (2006).

De acordo com Leite (2000, p. 349), em “Os quilombos no Brasil: Questões conceituais e normativas, nessas comunidades”,

o ato de aquilombar-se, ou seja, de organizar-se contra qualquer atitude ou sistema opressivo, passa a ser, portanto, nos dias atuais, a chama reacesa para, na condição contemporânea, dar sentido, estimular, fortalecer a luta contra a discriminação e seus efeitos. Vem, agora, iluminar uma parte do passado, aquele que salta aos olhos pela enfática referência contida nas estatísticas onde os negros são a maioria dos socialmente excluídos. Quilombo vem a ser, portanto, o mote principal para se discutir uma parte da cidadania negada.

Não obstante, as mulheres negras, em Helvécia, com suas “chamas reacesas”, “partiram para a batalha com os olhos grávidos de novos sonhos e novas decisões” (MELO, 1989, p.63). Ao se apropriarem da instrumentalização legal aferida pelo Estado, elas explicitam as lutas por cidadania, desencadeadas pelos afrodescendentes,

¹⁵ Artigo 68. Aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes os títulos respectivos (BRASIL. Constituição (1988), p. 179, 1988).

um direito ainda por se resolver, por se definir, efetivamente, no Estado/nação brasileiro (LEITE, 2000). Lutas que, desde o período colonial, representam levantes e “inúmeras formas de associações, não evidentemente sem conflitos, mas gestadas pelo desejo de mudança” (p. 349) e que, historicamente, foram contidas pelo próprio Estado/nação, através de políticas de embranquecimento, democracia racial e segregações sociais. Esse Estado/nação sempre favoreceu, em suas instâncias legais, “um processo que transformou africanos em escravos e em seguida em negros, grupos que têm ocupado os piores lugares no processo de expansão do capitalismo no Brasil” (LEITE, 1991, p. 39); um Estado/nação que, para disfarçar a discriminação, usou do argumento do *ser exótico*, folclorizando os territórios de ocupação afrodescendente.

Se os termos *quilombo-quilombola* nem sempre tiveram um caráter relativo, enquanto variáveis em função das necessidades vitais e sociais do grupo, em determinado momento de sua história, no mundo contemporâneo, essa relatividade adquire outra proporção e o faz, sobretudo, em vista do Decreto 4887/2003, assinado pelo Presidente Luís Inácio Lula da Silva. Ele concede às comunidades negras o direito à autoatribuição como único critério para identificação das comunidades quilombola, tendo como fundamentação a convenção 169/1989 da Organização Internacional do Trabalho (OIT), que prevê o direito de autodeterminação dos povos indígenas e tribais. O Decreto regulamenta o procedimento para identificação, reconhecimento, delimitação, demarcação e titulação das terras ocupadas por remanescentes das comunidades dos quilombos, de que trata o art. 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias (ARRUTI, 2006).

Com o intuito de estabelecer um ângulo favorável de observação, diante do processo de reconhecimento em Helvécia, para que os traços, grandes e pequenos, se destaquem nele, apresentamos, no subcapítulo seguinte, uma descrição da categorização identitária da comunidade como remanescente de quilombo. Se, por um lado, os sentidos do termo *quilombo* revelam o processo de marginalização, por outro, evidenciam “a força simbólica demonstrada no seu persistente poder aglutinador, vindo a configurar ou a expressar uma identidade social e a nortear inclusive políticas de grupos” (LEITE, 2000, p.343).

2.2.1 Da invisibilidade ao reconhecimento

Uma refundação territorial restabelece e/ou resgata elementos socioculturais que sinalizam uma identidade. Entre pesquisadores, de diversas áreas, é consenso que identidades são construídas. Desse modo, ao descrevermos a luta pelo reconhecimento identitário quilombola, em Helvécia, pensa-se *identidade* como uma categoria operativa através da qual se pode explicar/interpretar comportamentos e atitudes individuais e coletivas frente à cultura ou à sociedade. Identidade é um elemento constitutivo da vivência dos sujeitos sociais, e, em concordância com Santos (2006, p. 135), “identidade são, pois, identificações em curso”.

A luta pela construção da identidade afrodescendente, *quilombola*, articulada pelo movimento de 07 mulheres e 03 homens, os quais, posteriormente viriam a compor a Associação Quilombola de Helvécia, demandou uma reflexão inicial acerca do papel desempenhado pela referência *quilombo* na vida dos moradores¹⁶. O que significa colocar-se como *quilombo* para uma população que aprendeu nas ruas, na vida cotidiana e, sobretudo, na escola e na igreja, a apagar sua memória e suas manifestações culturais mais características?¹⁷ Parafrazeando Bhabha (2010), em **Interrogando a identidade**, entendemos que este questionamento faz emergir o que é invisível ou mesmo, indagar-se: o que faz um ser olhar sem ser visto?

Santos (2006), ao discutir **Modernidade, identidade e a cultura de fronteira**, chama atenção para o fato de que, mesmo sendo as identidades aparentemente sólidas, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidade em constante processo de transformações e que, em última instância, são responsáveis pela sucessão de configurações hermenêuticas que, de tempo em tempo, “dão corpo e vida a tais identidades” (SANTOS, 2006, p.135). Ainda, segundo esse autor, quem pergunta pela sua identidade, de fundo, está questionando as referências hegemônicas; contudo, ao fazê-lo, coloca-se na posição de outro e, simultaneamente, numa situação de carência e, por isso, de subordinação. Para ele, “é, pois, crucial conhecer quem pergunta pela identidade, em que condições, contra quem, com que propósitos e com que resultados”

¹⁶ Helvécia tornou-se legalmente Comunidade Remanescente de Quilombo, conforme portaria nº 7 do dia 6 de abril de 2005, da Fundação Cultural Palmares e publicação no *Diário Oficial da União*, nº 74, secção 1 (SANTANA, 2008).

¹⁷ Compreende-se que tanto a escola, como a Igreja, têm papéis importantes para preservação ou negação da identidade quilombola, na medida em que são centros usuais de discursos religiosos-pedagógicos, por isso, espaços onde os mecanismos de *inculcação* têm ritos fecundos de efetivo resultado.

(SANTOS, 2006, p.135). Referindo-se à Europa, Santos (2006) diz que raramente os artistas europeus tiveram que perguntar pela sua identidade. Entretanto, os africanos e latino-americanos, oriundos de países vistos apenas como fornecedores de mão-de-obra, ao trabalharem na Europa, “foram forçados a suscitar a questão da identidade” (SANTOS, 2006, p. 135).

Essas assertivas coadunam-se com as reflexões em torno do movimento de luta pelo reconhecimento quilombola, em Helvécia, sobretudo com os elementos norteadores desse requerer identitário. Identidade é um elemento constitutivo da vivência dos sujeitos sociais, e, em concordância com Santos (2006, p.135), “identidades são, pois, identificações em curso”. Desse modo, à medida que as mulheres negras rememoravam, descobriam e assumiam a cultura ancestral, descobriam e assumiam a si mesmas como partes dela, e, do mesmo modo, questionavam as referências de grupos hegemônicos¹⁸ que sempre foram submetidos os afrodescendentes, explicitando jogos e conflitos fronteiriços que, velados, ficaram registrados no entredito. Apropriando-nos do discurso de Bakhtin (2010), este *existir* não foi definível pelas categorias de uma consciência teórica não participante, “mas somente pelas categorias da participação real, isto é, do ato, pelas categorias do efetivo experimental operativo e participativo da singularidade concreta do mundo” (BAKHTIN, 2010, p.59). No caso de Helvécia, um rito de passagem dos significados e das relações espaço-temporais, antes configurado como espaço de negros rurais, hoje, espaço quilombola. Com o novo rótulo categorial, ampliaram-se os aspectos imateriais silenciados ou vistos pejorativamente.

Em diálogo com as reflexões empreendidas por Arruti (2006), percebemos que a comunidade de Helvécia, com sua experiência de vida vocalizada em forma de canto-poema, elemento importante na luta pelo reconhecimento identitário, nunca pareceu tão complexa, nem tão difícil de ser aceita, uma vez que se tornou pública, patente e estigmatizada, ao requerer-se como *território negro*.

Conforme Leite (1991), em “Território negro em área rural e urbana – Algumas questões”, a noção genérica de *território negro* não esclarece a complexidade da apropriação do espaço. Ao contrário, estimula simplificações e reduções perigosas de situações complexas, porque, “quando assume perspectiva genérica, o projeto político

¹⁸ A expressão utilizada refere-se a grupos que, além de definirem os discursos e situações, controlam ações, produzem imagens, divulgam-nas e constroem sistemas de representação e o corpo de valores que reafirmam e reproduzem seus lugares de enunciação.

tende a criar um impasse: manter um tipo de singularidade pode ser de um lado, uma conquista e, de outro, a manutenção de uma certa situação de segregação” (LEITE, 1991, p.45).

O termo *quilombo* também propicia ambiguidades. Por esse sentido, as discussões em torno do mesmo não devem pautar-se apenas pelo discurso da historicidade, mas, sobretudo, pelo caráter socioantropológico. Se, pelo viés da historicidade, observamos a *legitimação* do termo, concomitantemente, é preciso averiguar o percurso semântico e as equivalências que se agregaram ao mesmo, uma vez que não há neutralidade quando se afere um sentido, mesmo porque um conceito não esgota a realidade.

Em Helvécia, os conflitos advindos com a categorização quilombola refletem os equívocos políticos quando da reparação de uma situação histórica que, aparentemente, ultimada em 1988, ainda persiste na conjuntura social brasileira através dos processos de segregação impostos aos afrodescendentes. Certamente, na ausência de um caminho favorável, o *aquilombar-se* tornou-se um mecanismo legal para adentrar no cenário político discursivo, cujas portas, ao longo do tempo, estiveram fechadas ou apenas entreabertas, sobretudo àqueles que, de um lugar socioantropológico, sabiam o que era preciso dizer e fazer saber.

Há muitas inquietações em torno do termo *quilombo*, de modo que pensar o *tempo do agora*, a aplicabilidade e autonegação do termo a grupos que lutam para não serem segregados com a auto-segregação defensiva, é um ponto ainda passível de muitas discussões, em vista dos contextos e processos distintos de territorialização, conforme já fora pontuado por Gusmão (1990) e Leite (2000). Sobretudo porque, consoante Sodré (1988), as ações midiáticas, com seu aporte capitalista, acabam por transformar o princípio da diferença em elemento folclorizado, exótico, atemporal, desterritorializado.

A discussão do termo *quilombo* é uma *encruzilhada*¹⁹. Há muito que se discutir. Neste trabalho, ao nos apropriarmos dos termos *quilombo* e *território negro*, fazemo-lo em conformidade com as reflexões de Leite (1991), para pensá-los como estratégia legal de reparação à repressão histórica em Helvécia e, porque, através desse

¹⁹ O termo refere-se à concepção de Leda Maria Martins (1997). Para a autora, a *encruzilhada* é uma instância simbólica e metonímica, a partir da qual se processam vias diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que coabitam; do mesmo modo, oferece a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que surge dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos (MARTINS, 1997, p. 28).

recurso/metodologia, aquela comunidade reacendeu diálogos importantes, no reconhecimento de si mesma, de sua história e de sua gente.

Diante das reflexões sobre o *aquilombar-se*, evocamos o discurso de Tidinha, líder do movimento de reconhecimento de Helvécia como comunidade remanescente de quilombo. Índice e síntese do percurso que desejamos evidenciar nos tópicos anteriores. No relato, a voz se presentifica como um “querer dizer e vontade de existência” (ZUMTHOR, 2010, p. 9), um intercambiar de memórias e experiências individuais e coletivas que, a exemplo das fiandeiras, tece novos arremates no presente. Quiçá, o rompimento dos estigmas segregadores em cujos corpos e histórias dos negros ficaram assinalados. Entendemos que as palavras enunciadas por essa autoridade comunitária esmeram uma cartografia através da qual transitamos ao encontro das vozes poéticas, guardiãs da tradição no quilombo de Helvécia:

A questão do reconhecimento, ele surgiu na nossa comunidade por um motivo que a gente sentia de opressão. Como vocês sabem, nós estamos cercados pela monocultura de eucalipto. Então, a gente percebia que, parece que a intenção da empresa é essas comunidades ser extintas. E aí foi que surgiu essa luta nossa, essa preocupação de amenizar essa monocultura na nossa comunidade. E nesse mesmo período foi quando chegou a CAEMA, que é uma polícia que veio pra tomar conta dos eucaliptos, e aí a prática cultural do nosso povo que é de caçar, de pescar, de panhar lenha pra cozinhar no fogão à lenha. Então essas atividades elas estavam sendo inibidas pela, por esse policial. Inclusive às vezes se eles encontrassem as pessoas praticando essas atividades, na área que pertencia a essa empresa, que na época era a Aracruz. As pessoas às vezes eram espancadas, né? não perguntavam o que estavam fazendo, porque estavam ali. E aí a gente começou a nos preocupar, e com a visita do antropólogo [...] que estava fazendo uma pesquisa aqui, a gente sentiu assim a necessidade de buscar esse reconhecimento. Foi quando também o nosso deputado Luiz Alberto estava nos ajudando de buscar estudar a comunidade, essa forte permanência do negro, essas fortes manifestações culturais que aqui existiam. Então, segundo ele, um dos nossos direitos seria reconhecer Helvécia como comunidade quilombola. Então, esse foi o motivo que nos incentivou a agilizar mais o pedido. E a gente fez esse pedido e saiu com dois meses. Mas ao sair esse pedido do reconhecimento, houve uma não-aceitação da comunidade. É lógico, é os [...] de fazendeiros. A gente entende também que as grandes empresas, pra eles isso não eram positivo. Então começaram a trabalhar a negatividade na cabeça das pessoas da comunidade, e elas começaram a absorver isso como certo, que Helvécia ia voltar a ser quilombo, que ia voltar à escravidão, que ninguém ia ter nada, que ninguém é dono de nada, todas as informações que sempre acontecem nos demais lugares. E aí né, houve uma não-aceitação, e a gente que fazia parte desse movimento tivemos até que nos afastar um pouco, deixarem as coisas acontecerem naturalmente, como aconteceram. Porque eu, enquanto cidadã de Helvécia, eu percebo que o reconhecimento, uma das coisas que ele nos dá automaticamente é o respeito, tanto pelo poder público quanto pelo poder privado. Então a gente percebeu isso, e as coisas foram acontecendo. Porque se você fizer uma avaliação de Helvécia de 2005, foi quando saiu o reconhecimento, pra frente, a gente percebe o quanto né ela teve um progresso na questão de, das questões sociais mesmo. Hoje a gente tem uma escola que é de qualidade. A gente tem um posto de saúde, um PSF que antes não tinham. As praças, a rua em si,

calçamento. Então assim, eles nos veem com outros olhos. Eu vejo que é a questão do respeito. E aí a gente defronta, demanda com algumas questões que é muito, eu diria assim, é muito complicado porque o negro, a gente sabe que a sociedade ela foi muito cruel, a sociedade ela é muito injusta com o negro, então tudo que vem do negro, ele próprio vê como negativo [...]. Então são questões que a gente leva pra tá discutindo nas salas de aula. São temas que a gente discute nos 20 de novembro, nos 13 de maio e, no ano todo durante a escola pra que essa aceitação ela aconteça, principalmente nos nossos adolescente. No momento nós estamos deparando com uma das questões que tá dentro do reconhecimento que é um direito da comunidade, que é um direito nosso, é a questão do reconhecimento do território, quando o governo federal ele faz todo um trabalho com INCRA, com IBAMA, pra retomar essas terras que pertenceram a nossa, ao nosso povo. Até mesmo comprar das empresas, dos grandes fazendeiros que chegaram a tomar essas terras de maneira meio-duvidosa. Então o governo ele faz todo esse trabalho, ele compra esses títulos dessas terras e devolve essas terras pras pessoas da comunidade. E aí, nós hoje, nós estamos deparando com esse trabalho de reconhecimento do território. E aí a gente percebe que tá tendo um outro conflito interno, onde as pessoas que são os grandes latifundiários, os grandes fazendeiros, eles tão incutindo na cabeça das pessoas que ninguém hoje é mais dono de sua casa, ninguém hoje é mais dono de seu terreno, ninguém hoje é mais dono de seu quintal. E as pessoas realmente hoje tão absorvendo isso como verdade, e voltando à tona de novo essas questões de se voltar a trabalhar a eles, a informar que isso é positivo, isso é uma das vantagens, isso é um direito que nós quilombolas temos, que é o direito de trabalhar na terra. De plantar, é agricultura é aquilo que tá no nosso sangue. Então as pessoas vêm, passam informação equivocada, e eles tomam isso como verdade. E aí hoje nós tamo enfrentando essa demanda, mas que eu acredito que é mais uma luta que a gente vai conseguir vencer, ok. Pra que a gente pedisse o reconhecimento de Helvécia, as manifestações culturais também, que permanecem vivas até hoje, elas foram importante pra concretização desse pedido. Entre o, dentre o bate-barriga, o samba de viola [...]. Então o reconhecimento, ele nos favorece essa questão da forma de aquilombar pra buscar os nossos direitos que nos foi negado no passado. Então, tá aí essa importância dessas manifestações prevalecerem até hoje né, que a gente busca pra que ela perdure para sempre na nossa comunidade (Entrevistas cedidas em 2013).

O processo de categorização identitária em Helvécia, da invisibilidade ao reconhecimento, acionou a necessidade de intercambiar passado e presente. Recorrendo a Benjamin (2011), nas teses sobre o *narrador*, mesmo se referindo a outro contexto, tal comportamento aplica-se à ação das mulheres que precisavam legitimar a autonegação, identificação e reconhecimento quilombola, no sentido de dar visibilidade e seguridade às experiências de grupo, desenvolvidas em coletividade. Para tanto, foi preciso ouvir as experiências, que, em quase 200 anos, passaram de pessoa a pessoa, “fonte a que recorrem todos os narradores (BENJAMIN, 2011, p.198)”, porque “a imagem da voz mergulha suas raízes numa zona do vivido que escapa às fórmulas conceituais” (ZUMTHOR, 2010, p.10-11).

No subcapítulo a seguir, apresentamos a importância do “pulsar da linguagem” das negras cantadoras que trazem, no corpo e na voz, inscrições de histórias e vivências,

o que entendemos como um sopro criador que ritualiza e reatualiza a tradição em Helvécia, revelador de saberes, atitudes, conflitos e amores partilhados nos dias da roda de canto e dança do *bate-barriga*, das rezas e dos *embarreiros*²⁰.

2.3 O SOPRO CRIADOR DAS NEGRAS CANTADORAS EM HELVÉCIA

“O sopro da voz é criador” (ZUMTHOR, 2010.p.10). Com o intuito de ilustrar a importância das mulheres cantadoras de Helvécia, cujo canto revela uma experiência temporal de manutenção da tradição ancestral e experimentação da mesma, é necessário, de antemão, que apresentemos reflexões quanto aos sentidos de *palavra*, *narrativa*, *memória* e *tradição*, que serão utilizadas no percurso deste trabalho.

Iniciamos com reflexões sobre a cultura do verbo, aquela que rejeita tudo o que quebra o ritmo da voz viva, e, que, para Zumthor (2010), diz respeito às culturas africanas. Por isso, as invocamos para ilustrar a realidade do canto-poema e a importância desse sopro criador das mulheres negras de Helvécia. Nessa realidade cosmogônica, o *verbo* é “força vital, vapor do corpo, liquidez carnal e espiritual, no qual toda atividade repousa, se espalha no mundo ao qual dá a vida” (ZUMTHOR, 2010, p. 66). E, referindo diretamente ao poético, esclarece Zumthor (2007, p. 84),

a voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo; ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido, a voz desaloja o homem do seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem. Ao mesmo tempo me revela um limite e me libera dele.

Entre muitos significados presentes no *verbo*, aqui concebido como palavra, um chama a atenção: doutrina. Sem desejar tecer as linhas desse *carretel* linguístico-filosófico, nota-se que, entre tantos outros sentidos e aforismos, trata-se de um conjunto de princípios que servem de base a um sistema. Talvez a ciência desse poder esfíngico seja o motivo que conduziu Santo Agostinho, citado por Artaud (1993), ao limiar de suas reflexões, ao dizer que “pode ser que o veneno do teatro lançado no corpo social o desagregue” (ARTAUD, 1993, p.25). Entretanto, como diz Jacques Derrida (2005), ao

²⁰ As representações sociais, culturais e religiosas serão desenvolvidas no capítulo intitulado “Do couro do tambor ao coro das mulheres negras”.

mesmo tempo veneno e remédio, referindo-se ao termo *phármakon*, essa medicina, por ele denominada de *filtro*, aqui traduzido pelo termo *palavra*, “já se introduz no corpo do discurso com toda sua ambivalência [...]. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser - alternada ou simultaneamente – benéficas e maléficas” (DERRIDA, 2005, p.14). As reflexões de Derrida encontram ressonâncias junto aos *diolas de Kong*²¹; para eles, a função performática da *palavra* “corresponde à expressão de um poder social efetivo: palavra do chefe que legisla e executa os julgamentos, palavra do sacerdote ou do mago que abençoa, amaldiçoa ou até mesmo cura ou mata” (DERIVE, 2010, p. 28).

Desse modo, é pertinente afirmarmos que, tanto na *performance* teatral, assim como no percurso da existência humana, a *palavra* performática, dita ou cantada, é o senhorio da cena, princípio ativo nas relações intersubjetivas, presente na história do homem.

Conceptualmente, aqueles que fazem uso da *palavra*, referindo-se às culturas africanas, e como também averiguamos em Helvécia, muitas vezes, pronunciam-na em forma de canto, fecundando seus atos, de modo que “a palavra proferida pela Voz cria o que diz. Ela é justamente aquilo que chamamos poesia” (ZUMTHOR, 2010, p.66). Não obstante, a *palavra* encarna-se como *memória* viva, seja para o indivíduo a quem a imposição do seu nome deu forma, seja para o grupo, cuja linguagem constitui a energia ordenadora, contribuindo para a manutenção identitária. Contudo, esclarece Zumthor (p. 67),

[...] nem toda palavra é Palavra. Existe o tempo da palavra-jogo, comum, banal ou superficialmente demonstradora, e o tempo da palavra-força. Mas esta última pode ser destruidora: equívoca à maneira do fogo, uma de suas imagens. Daí uma série de ambiguidades, até mesmo de contradições, na prática. Opõe-se à palavra popular – inconsistente e versátil-, uma palavra mais regulamentada, enriquecida com seu próprio acervo, arquivo sonoro cujo manejo, em certas etnias, cabe a ‘pessoas da palavra’ e como tal socialmente definidas: assim os *griôs* da África ocidental. Mas ao mesmo tempo, a palavra é fêmea, uma conaturalidade liga-a à mulher; um aro fixado no lábio assegurará sua inocuidade... É no seio deste mundo fantasmático que a voz da poesia africana se levanta, menos obra que energia, trabalho do ser em sua eterna repetição.

A *palavra-força*, fêmea, é energia que movimenta o fio da agulha do tempo que fia de forma operante a tessitura da vida. Não fragmenta. Encarna em todo o ser, sendo,

²¹ Os diolas de Kong, que são um dos componentes da vasta zona Mandinga à qual eles se ligam linguística e culturalmente, estão situados ao norte da Costa do Marfim. Kong é a antiga capital do reino Diola, que foi fundada no século XVIII por Sékou Watara (DERIVE, 2010).

re-sendo, transformando-o. É o alicerce sobre o qual se construiu o edifício da cultura; em Helvécia, para usar as reflexões feitas por Laura Cavalcante Padilha sobre a cultura angolana, “praticá-la foi mais que uma arte: foi um grito de resistência e uma forma de autopreservação dos referenciais autóctones, ante a esmagadora força do colonialismo” (PADILHA, 2007, p.37). Para ilustrar a realidade da palavra cantada, recorreremos às palavras ditas por Roseli Constantino, uma das negras protagonistas do processo de reconhecimento identitário quilombola de Helvécia:

Música de origem africana né? Às vezes eu converso com algumas colegas né, que são negras e que são, religiosamente falando, que são protestantes. Mas nós que somos descendentes de escravos, digamos assim, quando a gente ouve o som dos tambores, não tem como você não se arrepiar com aquele canto, com aquela música. Então, quando nós pedimos o reconhecimento de Helvécia, enquanto comunidade remanescente de quilombo, o objetivo foi exatamente resgatar, né? Levar para as escolas, levar para as salas de aula essa música, esse cantar, esse soar dos tambores que é tão forte, tão importante pra nossa cultura. E aí, durante muito tempo, antes do reconhecimento enquanto professora, a gente via que essas músicas elas não estavam presentes no nosso dia a dia, no currículo da escola. Então, a gente começou a levar essa música pra sala de aula, para que os alunos também pudessem vivenciar, pudessem escutar essas músicas, porque elas são importantes para eles. É como se estivéssemos em Helvécia, mas um pouco de nós, houvesse essa ligação com a nossa África, com os nossos ancestrais. Estão, nós hoje apresenta para os alunos essas danças através dos projetos que desenvolvemos: o bate-barriga, por exemplo, lá na creche e na escola a gente tem o projeto do bate-barriguinha e o projeto capoeira. Que os alunos tem aula, toda a quarta-feira os alunos da creche também, do fundamental um e dois, eles têm aula de capoeira toda a semana. Então, através desses projetos, eles acabam inseridos, a gente faz uma roda de capoeira, um samba de viola, um momento cultural onde eles têm contato com essa dança, eles podem participar, eles podem ouvir um pouco dessa história do seu povo, o que não era apresentado para nós há alguns anos atrás, porque a gente não tinha acesso a essa cultura, mesmo sendo, fazendo parte dessa história, a gente não tinha acesso à essa dança, não era muito propagado na nossa sala de aula. Então, era muito importante pra nós hoje estar compartilhando, digamos assim, com nossos alunos, um pouco dessa dança, dessa história, que pra nós é importante. Porque assim a gente consegue fazer com que essas crianças ouve e sintam-se pertencentes, mesmo, desse povo, sintam-se pertencentes da história, e conhecidas pelo seu povo. Elas se tornam mais livres né, e não se deixam levar por outros ritmos que a gente vê por aí, que nada contribui pra sua formação enquanto pessoa e como ser humano. Então, eu vejo a dança, a música, como um aspecto importante para essa formação. Para essa formação cultural, essa formação que a gente precisa mesmo, para que as crianças de Helvécia cresçam como cidadãs, livres e pertencentes dessa história que elas, estando em Helvécia ou não, elas possam se reconhecer enquanto negras, seja aqui, seja em qualquer lugar onde elas forem, elas possam se reconhecer enquanto pertencentes dessa história (Entrevista cedida em 2013).

Ao observarmos o discurso de Roseli Constantino, compreendemos que compartilhar a *palavra*, combinatória e síntese de vários elementos performáticos, para

além dos aspectos pedagógicos e toda a complexidade que o termo possa requerer, significa filiar o espectador-ouvinte a uma história de vida, de que, por muitos motivos civilizatórios se desvinculou. Assim, através da ritualização, reatualiza no presente a tradição que guarda a *palavra* ancestral, promovendo pertencimento e reconhecimento valoroso de si diante do outro; um reconhecer-se sociohistórico e cultural, de modo a levar consigo o seu espaço, sua história, sua gente e seus ritmos, dialogando sem reservas com o outro suas diferenças.

Dominar a *palavra* dita ou cantada, sua extensão e intenção, é por vezes dominar os saberes, rito de passagem à aquisição de poder em seu jogo interativo de múltiplos signos. Peste e redenção. Furto e fruto à vida. Alfa e Omega. Morte e vida. Sagrado e profano. Tudo tão próximo e distante, ao mesmo tempo, com o uso da *palavra*. Isso se justifica, pois, de acordo com Ong (1998, p. 42), “palavras são ocorrências, eventos”; não obstante, Derive (2010, p. 38), referindo-se à *palavra* como veículo e manifestação do exercício do poder na ordem moral, política e sagrada entre os *diola* de Kong, expõe que, quando performativo, “o discurso produz a própria realidade que ele anuncia”.

No discurso de Roseli Constantino, percebemos a *palavra* enquanto diálogo, não somente através daquilo articulado pelo som, com sua significação, mas aquilo que é capaz de libertar da ingenuidade pesada e séria dos físicos *racionalistas* e, simultaneamente, despojar-se a si mesmo na relação a si e no saber de si, conforme Derrida (2005). A esse pensamento se coaduna a reflexão de Zumthor (2010, p.216) quando diz que “a oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar”. Esse processo de semiose favorece a fruição do conhecimento, pois, conforme esclarece Zumthor (1993, p. 224),

a palavra pronunciada não existe (como o faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes. [...] Na fronteira entre dois domínios semióticos, o gestual dá conta do fato de que uma atitude corporal encontra seu equivalente numa inflexão de voz, e vice-versa, continuamente.

Retomando o discurso de Roseli, constatamos que o conhecimento ancestral, cuja dinâmica agencia voz e gesto, exterioriza e interioriza, nos sujeitos, intérpretes e ouvintes das vozes poéticas, elementos que os constituem pelo poder que a *palavra*, como elemento encantatório, possui. Esse modo de percepção e dimensão da linguagem

oral, corporificada em Helvécia através de ritmos, dança e cantoria, tangencia o passado e o presente, os sujeitos, seus antepassados e suas divindades. Por isso, na recepção das tessituras orais produzidas em Helvécia, e em muitos espaços permeados pela tradição africana, concebem a *palavra* dita ou cantada como elemento sagrado, simultaneamente, “divina no sentido descendente e sagrada no sentido ascendente” (HAMPATÊ-BÂ, 2010, p.172). Averiguamos, de conformidade com Ricouer (2005), a partir do fluxo de imagens evocadas e ativadas pela palavra, que o sentido o qual ela possui de poder desenvolver-se como imagem funciona iconicamente (RICOUER, 2005). No dizer de Paul Ricouer,

o ato de ler atesta que o traço essencial da linguagem poética não é a fusão do sentido com o som, mas a fusão do sentido com o fluxo de imagens evocadas ou ativadas; essa fusão constitui a verdadeira *iconicidade do sentido*. [...] O propósito das palavras é evocar, ativar imagens. Não somente o sentido e o som funcionam iconicamente um em relação ao outro, mas o próprio sentido é icônico pelo poder de desenvolver-se em imagens (RICOEUR, 2005, p.321).

Sendo Helvécia um espaço marcado pela ancestralidade africana, convém refletirmos que, na maioria das civilizações africanas, “quase em toda parte, a *palavra* tem um poder misterioso, pois palavras criam coisas” (VANSINA, 2010, p.140), restauram e propiciam aberturas a vários movimentos no tempo, nos indivíduos e em diferentes espaços. Esse dinamismo, ora divergente, ora convergente, rompe a dimensão estática das coisas e, ao mesmo tempo, denota a complexidade que a *palavra* constitui em sua representatividade significativa, visto que nas culturas orais não se separa o conhecedor do conhecido, pois, conforme pontuou Ong (1998, p.57), “aprender ou saber significa atingir uma identificação íntima, empática, comunal com o conhecido”. Nesse sentido, expõe o autor,

não é provável que o homem oral pense nas palavras como *signos*, fenômenos visuais imóveis. Homero refere-se a elas com o epíteto-padrão *palavras aladas* – que sugere evanescência, poder e liberdade: as palavras estão constantemente se movimentando, mas pelo voo, que constitui uma forma impressionante de movimento e que liberta o voador, elevando-o acima do mundo comum, grosseiro, pesado, *objetivo* (ONG, 1998, p. 91).

O movimento dialógico, presente na oralidade, que, por extensão, o relacionamos aos cantos-poemas, propicia uma dinâmica que se apresenta interativa e interrogativa, respectivamente, por provocar um *eu* e um *tu*, ou seja, um “eu-para-mim, o-outro-para-mim, e eu-para-o-outro” (BAKHTIN, 2010, p.23), em torno dos quais

estão organizados todos os valores espaço-temporais e de conteúdo que, por fazerem pensar as circunstâncias sociohistóricas e emocionais, elaboradas nas experiências de ambos em atos enunciativos.

Parafraseando Maria José Somerlate Barbosa, da University of Iowa, em sua apresentação do romance **Ponciá Vicêncio**, de Conceição Evaristo (EVARISTO, 2003, p.12), percebemos que os significados embutidos nas entrelinhas dos cantos-poemas são bastante complexos e acabam nos remetendo às profundas buscas que as mulheres cantadoras fazem de si mesmas e ao questionamento do outro e do mundo ao seu redor, nas relações intersubjetivas. Assim sendo, na sutileza do que não foi dito ou explicado, ou aquilo narrado apenas de soslaio, que anuncia os processos de travessia, enriquece o enunciado poético por elas cantado.

Por isso, entendemos que os atos enunciativos, em Helvécia, tornaram-se ecos e atos poéticos, compondo de forma intersubjetiva o humano ao longo de sua existência. E, parece que esses atos enunciativos revelam o sujeito moral bakhtiniano, já que,

na realidade, toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte entre mim e os outros (BAKHTIN, 2012, p.117).

Diante dessa perspectiva bakhtiniana, compreendemos que a *palavra* cantada, em Helvécia, com seu movimento dialógico, é força que cria e recria a partir de dada existência, presente no cotidiano ou no universo da imaginação que, mesmo individual, estabelece ligações com um coletivo, um processo propício à fecundidade ativa do ser, um *dar a conhecer* que remete ao adjetivo *gnârus*, que quer dizer “aquele que conhece, sabedor” (AGUIAR e SILVA, 1990, p. 201). Mesmo que o discurso, aparentemente, revele-se monológico, não o é. À medida que a palavra é pronunciada, ela expressa e exterioriza um processo de síntese no qual intervêm os elementos constituintes do indivíduo. O som implica uma presença que, ao ser expresso, faz-se conhecer de forma a atingir o interlocutor (SANTOS, 1976).

Ainda sobre o conceito de *palavra*, diz Zumthor (2010, p.30-31) que “mais do que qualquer outra forma de contato, a *palavra* torna claro nos indivíduos que ela confronta a sua condição de sujeitos”. Isso ocorre porque, segundo o autor, tanto menos temporal, “o discurso está melhor enraizado no corpo e se oferece mais à memória” (p.

25). Desse modo, podemos dizer que a relação dialética estabelecida com o canto-poema ecoa, reflete e refrata no coro e no corpo, agregando e transcendendo, simultaneamente, tempo e espaços históricos, afetivos e situacionais. Nessa perspectiva, a *palavra*, poética da voz, ao tomar conta do *corpo-instrumento*, do tempo e do espaço em que esse e/ou esses *corpos-instrumentos* se encontram, ocasiona uma simbiose indissociável: voz, linguagem, liberdade. Por isso, a voz

interpela o sujeito, o constitui e nele imprime a cifra da alteridade. Para aquele que produz o som, ela rompe uma clausura, liberta de um limite que por aí revela, instauradora de uma ordem própria: desde que é vocalizado, todo objeto ganha para um sujeito, ao menos parcialmente, estatuto de símbolo. O ouvinte escuta, no silêncio de si mesmo, esta voz que vem de outra parte, ele a deixa ressoar em ondas, recolhe suas modificações, toda *argumentação* suspensa. Esta atenção se torna, no tempo de uma escuta, seu lugar, fora da língua, fora do corpo (ZUMTHOR, 2020, p. 15-16).

Outro fio, textura dos atos enunciativos dialógicos quanto à *palavra*, é tecido por Bakhtin/ Volochínov (2012, p. 99), quando dizem que “a palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico vivencial. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida”.

Derive (2010), citando os *diola* de Kong e, também, fazendo referência às sociedades ocidentais, expõe que a *palavra*, vetor de ideologia, é uma forma de poder. Observa que, entre os *diola*, cujo poder é gerontocrático e falocrático, os mais velhos e as pessoas do sexo masculino não abusam desse poder para justificar, de um ponto de vista ideológico, sua autoridade, mas assumem o poder como ordem natural do mundo. Entretanto, esclarece o autor, a duração dessa representação de poder é mantida pelos discursos do patrimônio da tradição oral que desempenha o papel de suporte ideológico. Desse modo,

não é por acaso que os homens mais velhos, entre os quais se encontram os notáveis de todas as ordens, tenham precisamente, de todos os gêneros da literatura oral, o monopólio (garantido por interdições) das narrativas históricas e das narrativas ideológicas. E são estes discursos que justificam como uma ordem natural, a única possível, a hierarquia dos poderes em Kong, dando-lhe uma garantia de transcendência (DERIVE, 2010, p. 41).

A realidade descrita sobre os *diola* de Kong se aproxima dos relatos das mulheres cantadoras. Segundo elas, em Helvécia, o uso da *palavra* era gerontocrático e falocrático. Dona Faustina, em muitas de suas narrativas, traz presente essa realidade, ao

mesmo tempo em que a contesta. Retomaremos essa reflexão no segundo capítulo “Do couro do tambor ao coro das mulheres negras”. De acordo com Dona Faustina,

o *tambor* antigamente era só os homens, os homem é mais quem batia o tambor, porque tem mais força nas mãos, nos braços. Então, as mulé era pra dançar e cantá mesmo. E os cânticos, as mulé cantava, mas quem mais tirava os cântico era os homem. E os cântico também era inventado por eles mesmos [...] E o cantador sempre é os homem que canta. Mas hoje cê não vê homem nenhum cantano. Quem tá segurando mesmo essa barra somos nós mulheres (Entrevista cedida em 2013).

Por traz das palavras cantadas e do tambor percussionado, ideologias foram consolidadas. Assim, refletir sobre as palavras *prenhes* de tessituras ideológicas é pensar as relações sociais e, dessa forma, parece que as narrativas reverberadas, desde sempre, ao longo da construção do senso de humanidade, provocaram e despertaram perguntas e respostas, seja em *cantos de sereia*, história de mil e uma noites, nas rodas de sambas, rezas de benzedeadas ou, simplesmente, aquelas que foram contadas pelos mais velhos, refeitas por seus imaginários, dialogicamente ressignificadas, que a eles chegaram reconstituídas por outras memórias recuperadas pelas circunstâncias sociohistóricas e emocionais. Por isso, compreendemos que esta ligação viva entre o homem, sua história e sua gente, através da *palavra*, força embrionária e ativadora de memórias, é o eixo norteador em Helvécia. Quanto à memória, esclarece Hampaté Bâ(2010, p. 168):

É, pois, nas sociedades orais que não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o homem e a palavra é mais forte. Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido com ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é. A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra.

Por detrás do testemunho, encontra-se o próprio valor do homem que faz o testemunho, e de todos os outros que, como cadeia transmissiva, chegaram a ele. Por essa razão, a *palavra* é usada com prudência. Nela existem valores morais fundamentais, de “caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositada” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p.169). Desta maneira, ao falar sobre tradição oral, Hampaté Bâ esclarece que, se perguntássemos a um africano o que ela significa, talvez respondesse, após longo silêncio: “é o conhecimento total”.

Na tradição oral, nada é estático. Há um movimento contínuo, que interliga o homem, o espaço, o tempo e as circunstâncias. Semedo (2010, p.14), em suas reflexões

sobre a tradição africana, elucida a importância que os cantos das mulheres da Guiné-Bissau desempenham no *movimento da tradição viva*. O mesmo se pode dizer dos cantos-poemas vocalizados pelas mulheres em Helvécia. Para a autora,

a tradição passada de geração a geração mostra-se em entidades, em eventos e nos vários sentidos que esses produzem. Os mais velhos, o poilão, as raízes-rizomas – que simbolizam a interligação das várias linhagens – são traços. As mulheres, na sua ligação com a terra, com os filhos, constituem um dos elos de disseminação das tradições junto aos mais novos. É nesse processo contínuo de interação e aprendizado entre gerações, a tradição, ao preservar a memória coletiva, assume deslocamentos e trânsitos. São diferentes processos em que as cantigas de mulher expressam uma multiplicidade de costumes, visões de mundo, reescrevendo, também, história de mulheres (SEMEDO, 2010, p. 14-15).

Retomando o pensamento de Hampaté Bâ (2010), é possível compreendermos que a palavra oral, em seus contextos e espaços distintos, na África, ou em espaços onde a presença dos povos expatriados imprimiu suas marcas identitárias ancestrais, revele o sentido de mundo onde tudo está em contínua interação. Nessa concepção, o homem não é um ser isolado; ele integra o todo material e espiritual, em harmonia com todas as coisas existente. De acordo com o autor,

uma vez que se liga ao comportamento cotidiano do homem e da comunidade, a *cultura* africana não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma *presença* particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 169).

Em Helvécia, entendemos que os cantos-poemas das mulheres negras são testemunhos orais, instrumentos de criação e experimentação e, por isso, simbiose do humano e espiritual no cotidiano da vida comunitária. Neles não há uma visão cartesiana, distribuída e/ou organizada em seções definidas e segregadas. São cosmogônicos. Compreendemos que, para elas, em toda atividade humana está impresso um caráter sagrado oculto, presente na palavra, que é criação e experimentação da tradição ancestral, e, por isso, reveladora dos estratos e contextos sociais. Essas reflexões buscam em Hampaté Bâ suas referências. Para esse autor,

a tradição oral é a grande escola da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a

tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial. Fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, pode-se dizer que contribui para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 169).

A partir dessa abordagem, intuímos que a *palavra* põe em movimento construções e percepções do homem em suas estruturas físicas e seus contextos sociais variados. Com seu movimento rítmico, a palavra, ao ser produzida, anima sentidos que se encontram estáticos nas coisas e, assim, torna-se por excelência criadora em seu dialogismo. Para Zumthor (2010, p. 10-11),

a voz jaz no silêncio do corpo como o corpo em sua matriz. Mas, ao contrário do corpo, ela retorna a cada instante, abolindo-se como palavra e como som. Ao falar, ressoa em sua concha o eco deste deserto antes da ruptura, onde, em surdina, estão a vida e a paz, a morte e a loucura. O sopro da voz é criador. [...] Não se duvide que a voz constitua no inconsciente humano uma forma arquetipal: imagem primordial e criadora, ao mesmo tempo, energia e configuração de traços que predeterminam, ativam, estruturam em cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos. Não conteúdo mítico, mas *facultas*, possibilidade simbólica aberta à representação, constituindo, ao longo de séculos, uma herança cultural transmitida (e traída) com, dentro, pela linguagem e os outros códigos que o grupo humano elabora. A imagem da voz mergulha suas raízes numa zona do vivido que escapa às fórmulas conceituais e que se pode apenas pressentir: a existência secreta, sexuada, com implicações de tal complexidade que ultrapassa todas as suas manifestações particulares [...].

Por conseguinte, observamos que o canto-poema, como força de criação, também é experimentação e re-criação que se move entre intérprete e ouvinte, pois potencializa a dinâmica da autonomia que lhe é outorgada, por expressar processos de percepção, de ressignificação e construção de sentido, a partir da realidade vivencial do eu e do outro, em constantes processos intersubjetivos. Não obstante, realiza uma contraposição às categorizações semânticas que procuram estabelecer limites. Desse modo, a *palavra cantada* ao romper o silêncio de um aparente *Édem societário*, revela os descompassos do *campanário* social – desfazendo a amálgama encapsuladora de *fruto proibido* ou de propriedade apenas do produtor que ao produzir um ato enunciativo se esquece do receptor com a sua dinâmica singular e responsiva.

Notoriamente, a *palavra*, parábola de poder e mistério, “considerada como a materialização, ou a exteriorização, das vibrações das forças” (HAMPATÉ-BÂ, 2010, p.172), oscila entre devir e continuidade, em perpétuos movimentos com o propósito de

“restaurar o equilíbrio perturbado e restabelecer a harmonia” (p. 173). O proferido nos espaços territorializados pela ancestralidade africana é “agente ativo da magia”, pois, “assim como a fala divina de Maa Ngala, [...] a fala humana anima, coloca em movimento e suscita as forças que estão estáticas nas coisas” (p.173). Nesse viés, os cantos-poema tornaram-se elementos fecundos na luta pelo reconhecimento, quiçá, um renascer identitário, um transmutar de negros rurais em quilombolas, altivos, questionadores, que não temem o enfrentamento, como se observa nesse canto-poema vocalizado por Dona Faustina²²:

1.2.1 Bota fogo no engenho

♪Ô bota fogo no engenho
 Aonde o negro apanhó
 A vida aqui é bom demais, meu Deus do céu
 Aqui, quem manda é os nagô.♪
 (Entrevista cedida em 2012)

A força da vocalidade poética e política, veiculada nos cantos-poemas como “agente ativo da magia”, estabelece uma relação entre intérpretes e ouvintes, desses, consigo mesmo, e com o mundo, em sua totalidade cósmica. Hampaté Bâ (2010, p. 173), referindo-se às tradições africanas diz que, se

deve ter em mente que, de maneira geral, todas as tradições africanas postulam uma visão religiosa de mundo. O universo visível é concebido e sentido como um sinal, a concretização ou o envoltório de um universo invisível e vivo, constituído de forças em perpétuo movimento. No interior dessa vasta unidade cósmica, tudo se liga, tudo é solidário, e o comportamento do homem em relação a si mesmo e em relação ao mundo que o cerca mundo mineral, vegetal, animal e a sociedade humana.

Agente da magia, a *palavra* cantada, mesmo que coabite e receba, muitas vezes, influxos do interior para o exterior, aqui se referindo ao repertório presente na memória, ao sair, encontra sentido com o outro e, assim, amplia o repertório mnemônico ao regressar. O fato de ser entoada ritmicamente faz com que os partícipes pensem os movimentos de aproximação e distanciamento, rememorem experiências, observem o tempo, o espaço e as circunstâncias, vocalizados no canto, em relação que é construída no domínio da autorreflexividade.

²² A identificação da cantora está de conformidade com autorização expressa no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. O canto a ela referendado, assim como outros apresentados neste tópico, são ilustrações referentes ao papel das mulheres cantadoras.

De acordo com Hampaté Bâ (2010), toda palavra *mágica* fomenta no interprete e no ouvinte uma *autognose*. Imbuída do aspecto *agente mágico*, é, em essência, sempre original. Por isso, contrapõe-se ao critério de imitação, tudo é sempre criação e experimentação. Mesmo que receba algo que está fora, trazendo-o para dentro, hospeda, como ato injustificado, por ser, em si mesma, unidade cósmica. Até o silêncio se torna visível, compreensível.

A *palavra, agente da magia*, tem relação com o corpo, com o espaço e com o tempo, visto que tudo está em movimento. Na tradição africana, e nos espaços territorializados por ela, “a fala que tira do sagrado o seu poder criador e operativo encontra-se em relação direta com a conservação ou com a ruptura da harmonia no homem e no mundo que o cerca” (HAMPATÉ-BÂ, 2010, p.174). Também Juana Elbein dos Santos (1976, p. 46), em sua descrição sobre **Os nagô e a morte**, esclarece:

Se a palavra adquire tal poder e ação, é porque ela esta impregnada de àse, pronunciada com o hálito – veículo existencial – com a saliva, a temperatura; é a palavra soprada, vivida, acompanhada das modulações, da carga emocional, da história pessoal e do poder daquele que a profere.

Por isso, em Helvécia, observamos que a poética da voz, bem como as produções das *margens*, modulam interrogações quanto aos sujeitos *vulneráveis*, aqueles que não têm voz, trazendo-os à cena do discurso. Com o poder de ataque e defesa, as *palavras* se assumem como “armas milagrosas” (BERND, 1988, p. 92). O discurso de Dona Faustina e o canto por ela protagonizado revelam o poder da *palavra* cantada:

É que esses cântico que a gente canta, eu venho lembrando do antepassado, meus avós, meus pai. Porque era, eles falava “vou cantar um ponto, um ponto”. Eles faz, eles com eles, amigo fiel, eles falava pra quem era esse ponto. Algum inimigo que eles brigô, então ele tava com raiva, não queria bater e nem matar, então eles cantava um ponto, eles falava “ponto” não “cântico”. E outros falava “uma toada”, “vou cantar uma toada”. Esse toada é o mesmo significado do cântico ou ponto. Então eles estudava, pensava, e colocava as palavra na mente como deveria ser cantado. Igual hoje eu faço tamém, eu vou pensando “pôxa, fulana me ofendeu porque eu sou preta, porque eu sou negra”? “Me chamou de urubu, de anu preto... Ela é uma caipora... Caipora é bicho”. Aí então, eu peguei e juntei as palavra, escrevi, escrevi. Aí eu peguei e cantei um dia que eu fui fazer uma apresentação, eu cantei. E pra quem é bom compreendedor, um pingô é letra! Aí eu cantei:

♪ Num mexe com quem tu não conhece²³
 Num mexe com quem tu não conhece
 Caipora, cuidado com perna de anu preto, êêê ♪
 (Entrevista cedida em 2013)

²³ 1.1.4 Canto-poema “Não mexe com quem tu não conhece”.

Constatamos, no discurso de Dona Faustina, que os cantos-poemas explicitam experiências de uma alteridade *constitutiva*, visto que ligam os espaços mudos aos corpos que falam, mesmo em silêncio, ou quando das junções das palavras; também observamos que todo poder discursivo ocorre dentro de uma cena que, na ausência de fronteira, transpõe e indicia o mundo e o particular das vivências sociais, históricas e afetivas. Nele, travestido de palavra cantada, nada é *obsceno*, ou seja, não ocorre fora de uma cena, retomando as reflexões de Hampaté Bâ (2010, p.169) não se trata de algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ao contrário, ocorre dentro de uma situação, experiência de um eu, um tu, um nós.

Desarquivar o *eu* que se funde no *nós* é convite incessante ao tu pela palavra cantada. Ela, *agente de magia* em forma de canto-poema, sob um olhar antropológico, pode até ser considerada arquivo, mas não é arquivista no sentido museológico; com seu poder de “reproduzir o vaivém que é a essência do ritmo” (HAMPATÉ-BÂ, 2010, p.174), é instrumento que retira o pó que se instaura sobre lugares e memórias.

Desse modo, parafraseando Chaves (2005, p.122-123), em Helvécia, as mulheres *agri-cultoras*, paulatinamente tiram o *pó* de muitas consciências através dos cantos-poemas e os apresentam aos olhares distantes para que possam [ver, olhar e reparar] e, imersas no processo de juntar realidade e poesia, resgatam do repetido e insólito jogo da vida o sentido mágico que o cotidiano pode turvar. Com isso, elas constituem uma tarefa que exige o domínio e, não raro, a fabricação dos instrumentos necessários à expressão das verdades que se querem anunciar, como observamos no jogo metafórico das palavras cantadas por Dona Maria. Entendemos que os cantos-poemas são escovas finas que tiram, não apenas a poeira dos lugares, mas que, ao fazê-lo separam o ouro em pó, que traduzimos como memórias de estimado valor para a comunidade:

2.2.40 Preto-velho vem de longe

♪ Preto-velho vem de longe
 Preto-velho vem de longe
 Com a lecença dos maior
 Vem trazeno a escova fina
 Pra tirar todo ouro pó

Preto-velho vem de Minas
 Preto-velho vem de Minas
 Com a lecença dos maior
 Vem trazeno a escova fina
 Pra tirar todo ouro pó♪
 (Dona Maria, entrevista cedida em 2012)

Os cantos-poemas sendo, por natureza, oriundos de um movimento dialógico, definem-se como uma energia que agrega e, portanto, buscam a aliança com o outro, ouvinte, circunstância, força mítica e, na pluralidade do tempo poético, assumem diversas formas, de modo a se tornarem “catalizadores de energias diversas, dos tambores, das carências, revoltas, sofrimentos, e de sentimentos” (SOUZA, 2006, p.66). Suas palavras cantadas, muitas vezes imersas em memórias doloridas, ao toque do tambor tornam-se ensinamentos de vida. Para ilustrar essas reflexões, trazemos à cena do discurso a vocalidade poética de Dona Brasília:

1.2.3 Vovó não quer casca de coco no terrero

♪ Vovó não quer casca de coco no terrero
 Vovó não quer casca de coco no terrero
 Pa não alembá o tempo de cativero
 Pa não alembá do tempo do cativero ♪

Continua, Dona Brasília:

O que qué dizê que quando enxerga casca de coco, eh, lembra do tempo que usava, né? Então, o outro fala... Como é, meu Deus?

♪ No tempo de cativero²⁴
 Quando o escravo sofria
 Gritava po Deus do céu
 Quando o chicote doía ♪

Quer dizer, no tempo que apanhava. É...

♪ No tempo de cativero
 Quando o escravo sofria
 Gritava pro Deus do céu
 Quando o chicote doía ♪
 (Entrevista cedida em 2013)

A força representativa do canto-poema aproxima-se dos versos de Oubi Inaê Kibuko, nos quais permeiam canto, arma, dor, alegria e prazer, medo e morte e que, segundo Souza (2006, p.66), “propõem uma poesia atuante, sofrida, mas que nem por isso deixa de lado a música e o contentamento”.

Que o poema venha cantando
 ao ritmo contagiante do batuque
 um canto quente de força,
 coragem, afeto, união

Que o poema venha carregado
 de amarguras, dores,

²⁴ Continuação do canto-poema 1.2.3.

mágoas, medos,
feridas, fomes...

Que o poema venha armado
e metralhe a sangue-frio
palavras flamejantes de revoltas
palavras prenes de serras e punhais (KIBUKO, 1998, p. 114).

A *palavra* cultiva o caráter de plurissignificação, de liberdade, de experimentação, continuidade e da capacidade de “ter sempre diante dos olhos o passado e o futuro”. Ela se revela sem dicotomias, um estado que, inevitavelmente, rememora o mito angolano dos *Di-kishi*²⁵ e sua devida comparação ao *Janus Pater*, feita por Edmilson Pereira (2002, p. 116) ou ao *Jano bifronte* de Bakhtin (2010, p. 43). Comparando o poema de Kibuko aos cantos-poemas produzidos em Helvécia, com essas representações mitológicas, corroboramos o discurso de Pereira (2002), ao dizer que “ambos nos obrigam a pensar passado e futuro como dimensões temporais e como eventos, ou seja, o tempo acontece em nossas vidas na medida em que somos acontecimentos no tempo” (PEREIRA, 2002, p.116).

A exemplo desses seres míticos, os cantos-poemas não possuem uma visão unilateral, ela é plural, intersubjetiva, dialógica, porque as *palavras* neles veiculadas revelam as circunstâncias do cotidiano; dessa forma, as mulheres cantadoras, imersas nessa realidade, ao olharem para si, veem-se com olhos multiplicados, fato que corrobora o princípio de alteridade (BAKHTIN, 2010).

Ao contextualizar o pós-moderno, trazendo-o à cena das discussões sobre a *palavra*, é possível recorrer a Linda Hutcheon (1991), que apresenta uma importante abordagem quanto ao ato da enunciação. Segundo a autora, os discursos analítico-referenciais que, desde o século XVII, predominaram e deram sentido às muitas práticas humanas na ciência, na filosofia e na arte, ao mesmo tempo que suprimiram e reprimiram “o sujeito enunciador como atividade discursiva”(p. 105), ocasionaram *rachaduras* para que, na pós-modernidade, outras práticas discursivas atuassem nesses espaços discursivos, no sentido de subvertê-los em suas “noções de objetividade e transparência linguística que negam o sujeito enunciador”(p. 105). Daí a necessidade de novos paradigmas teóricos.

A teorização e a historicização autoconscientes da teoria realizadas por autores como Edward Said, Terry Eagleton, Teresa de Lauretis, Frank

²⁵ Monstros antropófagos de duas cabeças, que se colocavam como obstáculo às aventuras dos heróis em busca de vitória para si e para a honra de seus antepassados. (PEREIRA, 2002, p.115)

Lentricchia e, é claro, Michel Foucault, têm atuado de modo muito semelhante ao das formas artísticas contemporâneas tais como a metaficção historiográfica: as duas chamaram a atenção para a necessidade de romper os paradigmas – formalistas e humanistas – que ainda predominam e de *situar* arte e teoria em dois importantes contextos. Em primeiro lugar, elas devem ser situadas dentro do próprio ato enunciativo, e, em segundo lugar, dentro do contexto histórico, social e político (e também intertextual) mais amplo acarretado por esse ato e no qual fixam a teoria e a prática (HUTCHEON, 1991, p. 105).

Mesmo que pareça óbvio argumentar sobre o ato enunciativo e sua interrelação entre *produtor enunciativo e receptor da enunciação*, em que ambos constituem partes importantes do discurso, Hutcheon (1991, p. 105) diz que não o é, visto que as *frestas* da pós-modernidade, ocasionadas pelo argumento do *engagement* crítico de Said, e as proposições teóricas do ato enunciativo levam em consideração a “enunciação produzida dentro de um conjunto de circunstâncias contextual, por e para seres intencionais” (HUTCHEON, 1991, p.106). Esse argumento dialoga com a análise de Bakhtin (2010, p. 42) em torno do pensamento teórico discursivo, presente nas ciências naturais e na filosofia, à representação-descrição histórica e à percepção estética:

Todas essas atividades estabelecem uma separação de princípio entre o conteúdo-sentido de um determinado ato-atividade e a realidade histórica de seu existir, sua vivência realmente irrepetível; como consequência, este ato perde precisamente o seu valor, a sua unidade de vivo vir a ser e autodeterminação.

Ato-atividade e realidade histórica intercambiam-se em processos dinâmicos da enunciação mediante vivências e contextos. Retomando Hutcheon (1991), que, diferente de Jonathan Culler (1982), e dialogando com Metscher (1972, 1975), alega que a arte pós-moderna sugere mais que um dualismo, ou seja, um intérprete e algo a interpretar, pois a enunciação exige mais que o texto e o receptor para ativar o processo sempre dinâmico da produção de sentido, visto que o texto possui um contexto – há um processo de produção que não deve ser ignorado, “e talvez a forma passe a ter sentido tanto por meio da inferência do receptor em relação ao ato de produção quanto por meio do próprio ato de recepção” (HUTCHEON, 1991, p.111), porque, segundo a autora, envolve um “repensar da relação do receptor com o texto e com o produtor” (p. 115).

De acordo com Hutcheon (1991), não há um centro fixo, tudo está se deslocando, interagindo, em constante dialogismo. Citando Foucault (1983), ela observa que “o poder não é algo unitário que existe fora de nós” (HUTCHEON, 1991, p.118); ele é sempre revelado no confronto de um eu e um outro. Essa discussão materializa-se

como uma *fresta* para que se percebam as relações entre os diversos tipos de produtores, receptores, enunciação e enunciado, visto que, segundo Bakhtin (2012), não há neutralidade na constituição da linguagem, de modo que essa não pode ser uma propriedade privada, uma vez que a “palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial” (p. 99).

Essas reflexões encontram ressonância na poética negra brasileira (BERND, 1992) e, por conseguinte, estendemo-las aos cantos-poemas. Nesse sentido, é pertinente dizer que a existência da não neutralidade, na poesia, se dá pelo fato dessa construção poética, segundo Bernd (1988), nutrir-se das ideias de desconstrução e demolição das verdades que negam o negro, de modo que “o desejo de ir contra a correnteza dos monologismos oficiais sustenta o verso que quer ser a força que inverterá esse fluxo” (p. 86), como se observa, de acordo com a autora, no poema “Arrastão”, de Abelardo Rodrigues:

Que nossos barcos de insatisfação
naveguem nos campos
de nossa identidade
E pesquem nossas vozes
camufladas no lodaçal da bondade colonial
e nossas redes voltem cheias
de verdades (RODRIGUES apud BERND, 1988, p.86).

Ao indagar-se sobre qual o fator determinante da fissura, a partir da qual se fala de *literatura negra* e não mais apenas em temática negra e da escravidão, discutindo o *eu* enunciator, Bernd (1988, p. 48) diz acreditar que tenha sido “o surgimento de um sujeito-de-enunciação no discurso poético, revelador de um processo de consciência de ser negro entre brancos”. Ainda, segundo essa autora, mesmo que as vivências sejam *fictícias*, no sentido de inventadas, o sujeito vivencial, e com ele o da enunciação, o *eu lírico*, não o são.

Esse *eu lírico* em busca de uma identidade negra instaura um novo discurso – uma *semântica* do protesto – ao inverter um esquema onde ele era o Outro: aquele de quem se condoíam ou a quem criticavam. Passando de *outro* a *eu*, o negro assume na poesia sua própria fala e conta a história de seu ponto de vista. Em outras palavras: esse eu representa uma tentativa de dar voz ao marginal, de contrapor-se aos estereótipos (negativos e positivos) de uma literatura brasileira legitimada pelas instâncias de consagração (BERND, 1988, p. 50).

O diálogo que desejamos, entre o discurso de Hutcheon (1991) e o de Bernd (1988), trazendo à cena os cantos-poemas produzidos em Helvécia e veiculados nos movimentos cotidianos da vida, quer motivar o desvelamento do discurso estético, a partir de outros locais da cultura, fato que denota o alargamento e o rompimento das fronteiras identitárias que, para além das afirmações existenciais, opta pelo princípio da alteridade e da identidade.

Nesse sentido, recorremos a Santos (2006, p.322) que, ao escrever sobre a utopia e os conflitos paradigmáticos, rememora as eclosões do século XVII, espaço e tempo em que circularam e conviveram vários paradigmas e que, por isso, segundo o autor, se aceitou, nesse século, “a relativização do conhecimento, a distância lúdica em relação às verdades adquiridas e se viveu o fascínio por outros mundos, outras formas de pensar e agir, enfim, outras formas de vida” (SANTOS, 2006, p.325). Entretanto, o autor diz que sua proposição não é uma *utopia*, “é tão-só uma *heterotopia*” (p. 325), conceito que corrobora o postulado de que a “arte sugere mais que um dualismo”:

Em vez da invenção de um lugar totalmente outro, proponho uma deslocação radical dentro de um mesmo lugar, o nosso. Uma deslocação da ortotopia para a heterotopia, do centro para a margem. O objetivo desta deslocação é tornar possível uma visão telescópica do centro e, do mesmo passo, uma visão microscópica do que ele exclui para poder ser centro. Trata-se, também, de viver a fronteira da sociabilidade como forma de sociabilidade (SANTOS, 2006, p.325).

A fronteira é ponto de muitas intersecções, *inquisições* e inquietações. Ali se pode autorizar, desconstruir e ressignificar representações constituídas e construídas pelo olhar sentenciador, dominador. A fronteira permite-se enquanto encruzilhada. Para muitos, espaço de emboscada, perigo, para outros tantos, espaço de encontro, liberdade. As fronteiras revelam lutas, resistências e silenciamentos. Assim, trazer à cena o termo *heterotopia* é provocar as enunciações que, ideologicamente *enlatadas* e impregnadas de uma total “liberdade de desinformação” (DURAND, 2010, p.119), estigmatizaram as poéticas orais das margens.

A partir de aspectos situacionais, a heterotopia quer *reparar*, minuciosamente, as partes do todo, bem como o todo feito em partes, e, assim, desvelar as estruturas figurativas próprias do *homo sapiens* que é também *homo symbolicus* e suas deambulações no campo literário; e estes, cômicos de que não há um ponto central fixo, como sabiamente Hampaté Bâ (2010) se refere às culturas africanas, incorporam visões telescópicas, microscópicas, por se permitirem a diferença e por se darem de forma

distinta da de certos padrões que fixaram como verdade, de fundo, por não se sujeitarem a uma única regra estabelecida para os meios, ideologicamente *enlatada*.

Nessa lógica, percebemos que, ao longo da experiência humana, a narrativa constituiu um gênero fundamental da arte verbal, cuja importância, segundo Ong (1998, p. 158), ao descrever “a primazia do enredo”, encontra-se, em certo sentido, no modo como subjaz a outras formas artísticas, até as abstratas. Seja nas culturas orais primárias, seja nos procedimentos eletrônicos da informação, todo registro tem por base o ato de narrar sobre o que fizeram e o que aconteceu quando o fizeram. Para ele, conhecimento e discurso nascem da experiência humana e permanecem na memória, dispostos no tempo, submetidos ao tratamento narrativo, em um fluxo temporal. Para esse autor, “a narrativa serve para unir o pensamento de modo mais compacto e permanente do que os outros gêneros” (p. 159).

De acordo com Ong (1998), as narrativas guardam amplo saber de uma cultura oral, e as fazem em fórmulas fixas, razoavelmente duradouras, sendo possível a sua repetição. As fórmulas utilizadas nas culturas orais podem ser extensas, breves e tópicas, a depender do objetivo da apresentação verbal. As rituais tendem a ser extensas, por possuírem muitas vezes um conteúdo especializado e, as líricas tendem a ser breves, tópicas, ou ambas; elas funcionam como apoios mnemônicos, de modo a formarem “a substância do próprio pensamento” (ONG, 1998, p.46). Concordando com Ong (1998), Pollak (1992) considera a memória um fator de extrema importância, em termos de continuidade e coerência, seja de uma pessoa ou de um grupo, em sua reconstrução de si, além de que se trata de “um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva” (POLLAK, 1992, p.5). A esse conjunto de ideias, acrescentamos as reflexões de Hartmann (2011, p. 169): “a memória, como uma parte do patrimônio de uma comunidade, pressupõe a seleção de dados e informações, a partir de um indivíduo, em prol do que a comunidade quer transmitir para fins da conservação de uma identidade cultural”.

Não é ao acaso que, para o reconhecimento identitário ancestral, o grupo que solicitou aquele pedido recorreu às negras cantadoras com seus cantos-poemas, repositórios de experiências, encaixados no fluxo temporal. Apropriando-nos das abordagens de Ong (1998), podemos dizer que nos cantos, histórias do vivido ou do contado revelam enredos que são um modo de lidar com o fluxo temporal, importantes para a história da comunidade e, por extensão, da humanidade.

As abordagens de Ong (1998), requeridas nessa reflexão, dialogam com as de Zumthor (2010), que descreve a importância que as tradições orais desempenharam na história da humanidade. De acordo com esse autor, muitas culturas das margens sobrevivem graças a elas, de modo a ser difícil pensá-las em termos não históricos. Mais, ele compara essa importância à oralidade da poesia que, por sua vez, admite a realidade como uma evidência. A voz, aberta à representação por facultar, ao longo de séculos, possibilidade simbólica, constitui-se numa herança cultural transmitida e traída, com, dentro e pela linguagem e os demais códigos elaborados pelo homem. Na voz, a palavra se enuncia como lembrança, memória-em-ato, e ganha em si mesma valor de ato simbólico. Daí, à forma da voz: timbre, altura, fluxo, débito, conforme Zumthor (2010, p. 15), referindo-se as tradições africanas, é atribuído “poder transformador e curativo”:

Ora, a voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda matéria... (ZUMTHOR, 2010, p. 9).

Na comunidade de Helvécia, por traz dos cantos, encontramos a memória das experiências guardadas e de outras que se agregaram a ela. O canto explicita a vida sob diversos ângulos e revela um conhecimento, saber-*scientia* que o ser humano adquire quando sai de si – *ex*, e se confronta com o mundo, com as pessoas, as coisas e a realidade – *peri* (RECH, 1998, pp.21-22). Nessa perspectiva, quando pensamos nos cantos-poemas produzidos em Helvécia, evocamos o conceito de *experiência*, no sentido benjaminiano. Nessa concepção, entendemos *experiência* como sendo o processo de construção de uma consciência histórica.

Para Benjamin (2010), a narrativa é uma das mais antigas formas de comunicação. Em seu discurso, “Sobre alguns temas em Baudelaire”, ele diferencia a narração da informação jornalística, por entender que esta última não tem por intenção fazer com que o leitor incorpore à própria experiência as informações que lhe fornece; o seu propósito consiste em isolar os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor, e o faz através dos princípios de novidade, concisão, inteligibilidade e, sobretudo, pela falta de conexão entre uma notícia e outra. A exclusão da informação do âmbito da experiência se justifica, segundo o autor, por ela não se integrar à tradição. Entendemos que a substituição da narração pela informação tem ocasionado a crescente atrofia da experiência. Diz Benjamin (2011, p. 203),

Cada manhã, recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações.

Para esse autor, a narração opõe-se à informação, por não ter a pretensão de transmitir um acontecimento. E quando o transmite, “integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência” (BENJAMIN, 2011, p. 107), de modo que as marcas do narrador ficam impressas “como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila” (p. 107). Esse evento ocorre porque, segundo Benjamin (2011, p.201), “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas às experiências dos seus ouvintes”.

As negras cantadoras, que mantêm a arte de narrar com palavras cantadas, ao evidenciarem elementos sócio-históricos, personificam-se como *psykhopompós*, figura emblemática que conduz e fala com os mortos, de modo que, por meio das referências vocalizadas no canto, os silenciados voltam a falar. Nessa percepção, a poética da voz vivifica as palavras, referências do cotidiano, guardadas na memória. Para ilustrar essa reflexão, é possível evocar o pensamento de Zumthor (2010, p. 178-179):

O poeta é voz, *Kléos andrôn*, segundo uma fórmula grega cuja tradição remonta aos indo-europeus primitivos; a linguagem vem de outra parte: das musas, para Homero. Daí a ideia de *épos*, palavra inaugural do ser e do mundo: não o logos racional, mas o que a *phôné* manifesta, voz ativa, presença plena, revelação dos deuses. [...] “Desdobramento da palavra” (Heidegger) do aquém das palavras ditas, situada no recôndito do poema, no lugar próprio do homem, “relação de todas as relações”. Toda poesia aspira a se *fazer voz*; a se *fazer*, um dia, ouvir: capturar o individual incomunicável, numa identificação da mensagem na situação que a engendra, de sorte que ela cumpra um papel estimulador, como um apelo à ação.

Ao saírem do silenciamento, as negras cantadoras corroboram, com suas reminiscências vocalizadas, o reordenamento do espaço marcado pela concentração latifundiária, resquício do ideário colonizador, provindo da antiga Colônia Leopoldina, recuperando e dando perceptibilidade ao sentido de coletividade presente nos antigos e novos terreiros, extensão da casa, projeção para a rua, fronteiras familiares sempre abertas às trocas dos preparos feitos na cozinha e na consciência; uma experiência reverberada nas cantigas dos *embarreiros*, na *bate-barriga*, nas movimentações dos corpos e no ritmo performático da itinerância cotidiana. Uma experiência de vida que

dialoga com o conceito de *território de ocupação residencial*, elaborado por Leite (1991). Para essa autora (1991, p. 42),

a produção e a subsistência ocorrem através de estratégias coletivas. Nelas se dá a construção de códigos específicos de sociabilidade: linguagem corporal e verbal, formas de cooperação e reciprocidade construídas no cotidiano, mecanismo de solidariedade e troca baseado no parentesco. Na maioria dos casos, vivem uma experiência compartilhada traduzida em uma história comum.

As experiências de vida, códigos de sociabilidade, simbólicos e de pertencimento são referenciados nas narrativas vocalizadas pelas mulheres negras. A essa dimensão da narrativa, aplicamos o pensamento de Ricoeur (1997, p.15): ela “torna-se tempo humano na medida em que está articulada de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal”.

Contudo, o acelerar do tempo, tornando-o mercadológico, ocasionou uma surdez humana, de modo que o não-escutar, simplesmente, denota um abuso sacro-capitalista justificado: “cada um por si e Deus por todos”. Assim, no dito *escutar societário*, deu-se a entender que Deus tomou partido. Vê apenas a ostentação aparente. Ou assim o constituíram ao longo do histórico de dominação sofrida pelos povos, sobretudo, os expatriados, oriundos da África.

Diferente dos episódios orais transformados em escrita na narrativa bíblica que relatam a passagem do Egito à Terra Prometida, em Helvécia, e, em muitos outros contextos escravocratas, Deus se fez com os grandes e com os brancos. Um Deus não Deus, visto que, de acordo com a tradição narrativa dos escravos que deixaram o Egito em busca da terra prometida, o divinal é aquele que vê e ouve o invisível e o inaudível, e se coloca do lado dos pobres, daí, sua Onipotência. Um Ser que vê, ouve e desce para libertar, conforme o Livro do Êxodo, capítulo 3; Aquele que escuta o bater interior, como os surdos que, em silêncio, compõem métricas poéticas, escalas de perfeitas sinfonias.

As mulheres negras, surdas e mudas pelo processo civilizatório do colonizador, ao rememorarem o passado no presente, revelam que a catequese do colonizador, prenhe de um deus que apenas enriquece os grandes e castiga os pequenos, não as impediu de comporem em canto suas experiências de vida. E, nesse percurso histórico, aproveitaram as situações sociais e religiosas para denunciar e desarquivar da memória

temas sociais de um tempo contado e vivido e, assim, compõem “cifras de alteridade”. O tom e o ritmo dos cantos-poemas por elas vocalizados tornaram-se uma pulsão de linguagem, corroborando a concepção de que “conservar-se é nutrir-se” (ZUMTHOR, 2010, p.14). Quanto à presença da voz, nos esclarece Paul Zumthor (2010, p. 16):

Ela interpela o sujeito, o constitui e nele imprime a cifra de uma alteridade. Para aquele que produz o som, ela rompe uma clausura, libera de um limite que por aí revela, instauradora de uma ordem própria: desde que é vocalizado, todo objeto ganha para um sujeito, ao menos parcialmente, estatuto de símbolo. O ouvinte escuta, no silêncio de si mesmo, esta voz que vem de outra parte, ele deixa ressoar em ondas, recolhe suas modificações, toda *argumentação* suspensa.

Constatamos que, na poética da voz das negras narradoras, também há o desejo de refletir e demonstrar o tom agonístico sobre a movimentação social, econômica e cultural que, operada pela posição do colonizador, suprimiu o espaço e o tempo, tornando-os cada vez mais mercadológicos, como se observa no canto vocalizado por Dona Fidelina e Dona Cheia. Nele notamos duas realidades: aos olhos do colonizador, o negro visto apenas como força de trabalho, uma máquina de enriquecimento; aos olhos dos negros, um olhar histórico sobre a constituição da Colônia Leopoldina, a princípio destinada ao povoamento do extremo sul da província da Bahia, mas que se tornara um dos grandes investimentos de agronegócio de café e escravagismo, além de refletir sobre a subversão dos negros às imposições do colonizador, questionando-o quanto ao modelo de sociedade em que estavam inseridos:

1.2.4 Pá trabaiá, pá trabaiá

♪ Pá trabaiá, pá trabaiá
Cachererê, cachererê

Vai puxano Maria
Vai puxano Maria

Iô tá fazendo o que se pôde
Sinhá, sinhá
Iô num vai companhá mai tabaiadô foçado non, ê!

Pá tabaiá
Cachererê, cachererê
Pá tabaiá
Cachererê, cachererê

Vai puxano Maria
Vai puxano Maria

Iô tá fazendo o que se pôde
Sinhá, sinhá

Iô num vai companhá mai tabaiadó foçado non, ê! 🎵
(Vocalizado por dona Fidelina e dona Cheia em 2013).

Referindo-nos ao pensamento de Ong (1998) sobre a psicodinâmica da oralidade, e trazendo-o à cena das mulheres cantadoras, guardiãs da tradição, elas, ao manterem o conhecimento imerso na vida cotidiana, em forma de canto, situam-no dentro de um contexto de luta, ato que se diferencia da escrita; esta, ao alimentar abstrações, opera de forma a afastar o conhecimento da arena onde os seres travam lutas entre si, e, segundo o autor (ONG, 1998, p.55), “separa aquele que conhece daquele que é conhecido”. Nesse sentido, é salutar o pensamento de Said (1995, p. 33), quando diz que

a invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas. Esse problema alimenta discussões de toda espécie – acerca de influências, responsabilidades e julgamentos, sobre realidades presentes e prioridades futuras.

Desse modo, o posicionamento das mulheres, ao se autorreconhecerem como quilombolas, rememorou e ampliou a compreensão e a concepção de patrimônio material e imaterial que, pelas circunstâncias político-históricas, havia sido relegado a um conjunto de escombros encobertos por mecanismos sociais e outros, cristianizados. Com a propensa refundação semântico-territorial, de negros rurais a negros quilombolas, tecem-se novas sínteses identitárias em um todo de construção permanente no cotidiano de Helvécia. Anunciam-se, com isso, novos posicionamentos discursivos pautados na reflexão-igualdade de oportunidades vinculada à igualdade de condições – utopia presente a partir de um saber jurídico e seus condicionantes legais e sociais – o Decreto 4887\2003. Despretensiosamente, as mulheres negras, em Helvécia, ao narrarem a vida humana, parábola de suas próprias relações artesanais, identificam-se como grandes narradoras benjaminianas, assimilam à sua substância mais íntima aquilo que sabem por ouvir dizer e das experiências que realizam nas relações com o outro. Retomando a posposição do *narrador* descrito em Benjamin (2011), entendemos que a arte dessas mulheres negras é contar suas vidas por inteiro.

O cantar das mulheres imprimiu o arremate do espaço como comunidade quilombola, corroborando para um registro histórico diferenciado dos que até então

havia sido feitos, saíram do anonimato das cozinhas, adquiriram personalidade própria, não se sujeitando ao estigma *gente de*²⁶.

Vale registrar que esse rememorar traz evidências de um passado coletivo tanto na organização do espaço, como na construção do memorial histórico das famílias nele inseridas. Lembranças de um tempo em que o trabalho era socializado e planejado de modo que todos estivessem disponíveis para a sua realização, evidente nos dias de *embarreiro*, das derrubadas para o plantio, nas noites do *bate-barriga* – uma época em que os assombreados das árvores enfileiradas dos eucaliptos não atemorizavam, em que a palmeira de dendê crescia vertiginosamente com seus cachos de cocos dependurados e o ato de construção dos mocambos era motivo de ajuntamento, mas, sobretudo, de festa por ver erguida uma casa, um novo clã ou extensão dos que ali já perenemente haviam se estabelecido. Um tempo que se cantava para celebração da vida, e não para *turista* ver, cantos que revelavam o que se via, o que se tinha no espaço comum à comunidade (SANTANA, 2008). Semelhante a esse processo, é a descrição que Semedo (2010) faz sobre o lugar, ou *entre-lugar* (SANTIAGO, 1978), em que as cantigas de mulheres na Guiné-Bissau surgiam e se desenvolviam:

Era ali o lugar onde, por meio das cantigas, se expressavam (e se expressam) as tensões familiares e sociais. Porém, trata-se de um lugar do meio, de encontro, de desconstrução e reconstrução, de um modo de estar que, por um lado, subverte o modo de estar do colonizador e, por outro lado, recria um espaço em que se reconhecem vários traços étnicos (SEMEDO, 2010, p.38).

Nos diversos espaços sociais, em Helvécia, as mulheres criadoras, intérpretes e ouvintes, dividem a cena da enunciação e, ao perceberem a voz, mesmo que não a compreendam como um lugar simbólico por excelência, estabelecem e/ou restabelecem “uma relação de alteridade, que funda a palavra do sujeito” (ZUMTHOR, 2007, p. 82); são Marias, Toninha, Cheia, Faustina, Fidelina, Brasília, Amelina e tantas, outras que, vivas na memória, cantam com elas. Mulheres *agri-cultoras* e guardiãs da tradição que, ensurdecidamente, proclamam: “somos herdeiras de uma história, não apenas a que nos contaram, mas muitas outras que os outros precisam saber”²⁷. Apropriando-nos do discurso de Benjamin (2011), mesmo referindo-se a outro contexto, essas mulheres, ao

²⁶ A expressão *gente de* demarca *propriedade* de alguém sobre outra pessoa, ou no sentido de apadrinhamento. Entratanto, em relação aos negros rurais de Helvécia, entende-se também como propriedade de.

²⁷ Discurso das mulheres de Helvécia, protagonistas do movimento de reconhecimento do espaço como comunidade de remanescente quilombola, registrado no caderno de campo (SANTANA, 2008).

enunciarem os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, levam em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser perdido para a história e, assim, redimido o espaço *helveciano* com suas cantorias, os membros da comunidade poderão se apropriar totalmente do passado, não como de fato foi, mas como se apresenta no presente, incorporando-o em cada um de seus momentos. A essas reflexões, é pertinente justapor o pensamento de Zumthor (2007, p. 84), sobre a dinâmica da alteridade.

Escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta. Essas palavras não definiriam igualmente bem o fato poético?

As mulheres *agri-cultoras*, imersas em suas memórias silenciosas, transmutadas em palavras cantadas, narram experiências e, como alega Benjamin (2011, p. 201), em suas teses sobre os narradores, ao fazê-lo, elas “incorporam as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”, e o fazem de forma poética. Sendo assim, as mulheres negras, com seus cantos-poemas, interpenetrados pelo som dos tambores, propiciam um desatar de *nós* históricos e afetivos, visto que a colônia Leopoldina prefigurava um território em que várias etnias expatriadas dividiam o passado e o presente, de acordo com o inventário Mantandon, de 1858. Esse contar, cantar e dançar, apropriando-se do discurso de Leda Martins (1997), constitui formas “afrografadas, afroaromatizadas pelos gestos da oralitura africana”, que projetam, no tempo e no espaço, transformações do processo de transgressão da ordem escravista, “em modos de agregação comunitária e em novas expressões artísticas e culturais” (MARTINS, 1997, p.39). De acordo com essa autora,

essa conjunção expressiva da música e da dança como força vital das cerimônias constituiu-se em processo e meio de realização de uma certa unidade entre os escravos, independentemente de sua origem étnica [...]. O som dos tambores funcionava, também, como elemento significante que restituía a lembrança, a memória e a história do sujeito africano, forçosamente exilado de sua pátria (MARTINS, 1997, p. 38-39).

Podemos inferir que, na luta pelo reconhecimento, de forma responsiva, e na contramão de tudo que tem apenas valor técnico e formal, separado da unidade existencial do ser, as negras cantadoras corroboram a assertiva bakhtiniana:

Viver a partir de si mesmo, de seu próprio lugar singular, assevera Bakhtin, não significa viver para si, por conta própria; antes, é somente de seu próprio lugar único que é possível o reconhecimento da impossibilidade da não-indiferença pelo outro, a responsabilidade sem álibi em seus confrontos, e por um outro concreto, também ele singular e, portanto, insubstituível (PONZIO, 2010, p. 22).

Parafraseando Nietzsche (1987), as mulheres negras de Helvécia, narradoras de suas entranhas, gestam a bela *loucura do falar* e, com isso, dançam sobre e por cima de todas as coisas, no ato errante da experiência existencial. Ao assumirem o rito de passagem na construção identitária quilombola, assumem e descobrem a si mesmas.

A cumplicidade feminina, em Helvécia, com o contar e o cantar, pode ser entendida como o canto do galo *tecendo a manhã*, em um amanhã presente, propulsora do processo de recepção como um ato coletivo, por isso mesmo, inacabada pelo devir infinito. Não por acaso, Padilha (2007), ao refletir sobre a letra “sacralizante e sacralizada”, revela “o homem branco-ocidental que, a partir de um certo momento da história, fez de seu processo de recepção, pela leitura, na essência, um ato solitário, um prazer de *voyeur* [...] um gozo perverso” (p. 35). Assim, a autora pontua que, no universo da oralidade,

do ponto de vista da produção cultural, a arte de contar é uma prática ritualística, um ato de iniciação ao universo da africanidade, e tal prática e ato são, sobretudo, um gesto de prazer pelo qual o mundo real dá lugar ao momento do meramente possível que, feito voz, desengrena a realidade e desata a fantasia (PADILHA, 2007, p. 36).

Constatamos que, em Helvécia, em meio a muitos enfrentamentos históricos e raciais, não silenciou a tradição oral, marca da ancestralidade africana, veiculada pela consanguinidade histórica e pela força que a voz imprimiu no corpo, na mente e no canto. Também averiguamos que os cantos-poemas revelam-se como uma forma de resistência aos colonizadores da antiga Colônia Leopoldina, com seus padrões estéticos e ideológicos ocidentais. Utilizando a reflexão de Laura Padilha (2007, p. 12), eles “cartografam-se, desse modo, as identidades em diferença que a colonialidade do poder e do saber tentou, em vão, esfacelar”.

Ainda, nesse contexto, recorreremos às reflexões de Vansina (2010, p. 140), pois, para o autor, “a oralidade é uma atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade”, de modo que “a tradição pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra”. Uma palavra imersa na tradição

oral não se engessa; é por natureza um universo representativo, histórico, cultural, religioso; um *tabuleiro* composto de muitas iguarias, cujos sabores e saberes se multiplicam com as experiências dos sujeitos, envoltos no ato da percepção e dos significados que emergem das iguarias.

Nesse sentido, é possível nos apropriarmos do discurso de Umberto Eco (1997), quando diz que, em um universo dominado pela lógica da similaridade (e da simpatia cósmica), o intérprete tem o direito e o dever de suspeitar de que aquilo que acreditava ser o significado de um signo seja de fato o signo de um outro. Um sempre por vir.

A luta pelo reconhecimento quilombola é o momento do despertar em Helvécia. O relampejo dos cantos na busca das raízes e razões de ser quilombo-quilombola apresenta-se como um limiar, uma soleira, na qual os dois campos, o do onírico e o da vigília, se interpenetram e constroem possibilidades, ao interpretar as imagens do sonho sem se entregar aos mecanismos de censura da vigília. Isso porque, de acordo com Said (1995, p. 42),

o imperialismo moderno consistiu num aglomerado de elementos, nem todos de mesmo peso, que podem ser remontados a todas as épocas da história. Talvez suas causas últimas, ao lado da guerra, encontrem-se não tanto em necessidades materiais tangíveis e sim nas difíceis tensões de sociedades distorcidas por divisões de classes, refletindo-se em ideias distorcidas na mente dos homens.

Com o processo de reconhecimento, uma luta em busca das raízes e razões de ser quilombo, as mulheres, com seus cantos da Mãe d'Água, *agri-cultoras* e mãos hábeis de bordadeiras, almejam, de forma rizomática, diversa singularidade constituída no tempo e que delinea, de forma diferente, o ser e o agir, por meio de manifestações sócio-culturais e religiosas que parecem apontar para uma resistência e a manutenção de uma identidade construída ao longo dos enfrentamentos identitários ou dos jogos de poder, expressos em suas cantorias.

De acordo com Arruti (2006), parece que, diante da brutal mudança na escala das transformações que se operam nos processos de integração, troca e mudança social, o problema da alteridade deixa de se expressar apenas em termos de diferença, para se expressar também por meio das identidades, pois, sendo um produto social e histórico, um artefato, pode e deve ser problematizado nos seus modos de produção. Nesse sentido, segundo Pereira (2002, p. 93), é preciso compreender que

identidade e alteridade não se propõem como princípios excludentes; antes, se articulam como provocações inerentes um ao outro. A vivência cotidiana do indivíduo é uma configuração de identidade e alteridade, já que este participa do mundo em conjunto com outros homens. Além disso, sua atitude natural com relação a este mundo corresponde à atitude natural dos outros, que [...] também compreendem as objetivações graças às quais este mundo é ordenado. O ser-em-si, que se produz como identidade, busca ser-do-Outro as mediações e contraposições que se desenvolvem como alteridade.

O processo de reconhecimento identitário quilombola em Helvécia apresenta-se como perspectivas de uma história a partir de deslocamentos geográficos e simbólicos. Parafraseando Martins (1997, p.26), podemos dizer que, em Helvécia, através da *encruzilhada*, identidade e alteridade foram tecendo as marcas identitárias de memória afrodescendente no próprio movimento da vida; as falas e gestos presentes na memória oral, repassados de geração a geração, ocasionaram processos dinâmicos de interação. Dessa forma, observamos que os cantos-poemas, presentes no movimento da *bate-barriga*, transformam-se e reatualizam-se, continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e a alteridade negra no processo dinâmico de interação, mediação e contraposição com o outro.

Um exercício de cidadania em prol do bem comum. Um canto-poema que, ao rememorar o passado, revela-se como marcas identitárias da oralidade em constantes transformações, catando os *detritos* da história, porque “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história” (BENJAMIN, 2011, p. 205).

As negras cantadoras (des)enraizam os pés no terreiro e, com seus cantos-poemas rememoram e re-voltam ao tempo, com o poder da transmissão oral, próprio do eu vi, ouvi e, por isso, dou fé; participam no dever concreto de forma singular e irrevogável; lembranças ancestrais, um ato vivo da tradição africana, tão presente nos povos expatriados em Helvécia e em tantos outros contextos, em que o espetáculo da vida fia a tessitura de um saber,

o conhecimento e a tradição não são armazenados, congelados na escrita e nos arquivos, mas revividos e realimentados permanentemente. Os arquivos são vivos, são cadeias cujos elos são os indivíduos mais sábios de cada geração. Trata-se de uma sabedoria iniciática (SANTOS, 1976, p. 51).

Diante desse quadro estampado no cenário do extremo sul da Bahia, é fato que as mulheres, na luta pelo reconhecimento, tornaram-se, pela *ousadia assumida*, escribas

de um novo espaço e de um novo estilo de vida. Provocadoras de sentenças e sentidos ao uso e posse da terra, essas mulheres reafirmam raízes profundas em um passado não apenas na cor, mas nas manifestações culturais e religiosas, nas relações interpessoais, na unidade enquanto família afrodescendente. Pouco a pouco, (des)sacralizam o direito de posse e uso da terra e provocam um sair do silenciamento submetido a perdas morais e sociais. Durante o processo de reconhecimento, foi preciso driblar os abaixo-assinados, instrumento utilizado por uma parcela da comunidade contrária ao reconhecimento. Em alguns momentos silenciam, e, em outros se explicitam, para que a prática do diálogo e as conquistas oriundas desse ato, em termos de saúde e educação, pudessem demonstrar razões para levarem adiante o enfrentamento político iniciado, diminuindo, assim, os conflitos. Recorrendo a Durand (2002, p. 123), é possível dizer que o cantar contar das mulheres, em Helvécia, pode

figurar um mal, representar um perigo, simbolizar uma angústia é já, através do assenhoreamento pelo cogito, dominá-los. Qualquer epifania de um perigo à representação minimiza-o, e mais ainda quando se trata de uma epifania simbólica. Imaginar o tempo sob uma face tenebrosa é já submetê-la a uma possibilidade de exorcismo pelas imagens da luz. A imaginação atrai o tempo ao terreno onde poderá vencê-lo com facilidade.

O trabalho que as mulheres negras estão desenvolvendo na comunidade é, sobretudo, explicitar a *luta* entre negações e afirmações ocasionadas por quase 40 anos, período que marca a presença das empresas de celulose no entorno de Helvécia e quase 200 anos desde da chegada dos primeiros negros à Colônia Leopoldina, de posse suíço-alemã. Um poema transcrito nos relatos da Comissão Pastoral da Terra, movimento social da Diocese de Teixeira de Freitas-Caravelas, de autoria anônima, releva fragmentos históricos desse *apropriar* geográfico das grandes empresas de eucalipto, em Helvécia e circunvizinhanças:

Mas foi por essa época de setenta
Que apareceu o filho do cão
Entrando pelas matas
Trazendo muita perturbação
Ele se chamava coronel Macedo
Da Aracruz corretor-chefão.

Dizia: essa terra tem dono
Vocês todos são invasor
Mas a Aracruz é firma boa
Não quer ninguém na dor
Vai indenizar as benfeitorias
Tudo no seu justo valor.

O posseiro ia respondendo
 Nesta mata minha família nasceu
 Neste barraco a mulher pariu
 Até muito filho já morreu
 Aí está uma cruz plantada
 Veja o braço que apodreceu
 (KOOPMANS, 2005, p. 57).

As negras cantadoras, ao preservar a tradição, concebendo-a como um todo, “na qual todas as coisas religam e interligam, conferem e imprimem a essa memória o caráter de particularidade de ser totalizante” (SEMEDO, 2010, p.77). Referindo-se à tradição, Hampâté Bâ (2010, p. 175), também alega que esta “não corta a vida em fatias, e raramente o *Conhecedor* é um especialista”. Desse modo, a exemplo dos arqueólogos, que buscam reconstruir todo um mundo de relações a partir de fragmentos, o labor das negras mulheres, em Helvécia, com seus cantos-poemas, busca reconstruir um *todo*, particular e totalizante, ao procurar os *cacos complementares* da memória, “limpando-os da poeira acumulada” (VIEIRA, 1987, p.9). Através da força da oralidade dos cantos-poemas, vem suscitar o adormecido, gerar movimento e, como eco, reproduzir ritmo no seu ir e vir, ora dilatador, ora integrador. Some-se a essas assertivas a reflexão de Santos (1976), que, por sua vez, nos faz lembrar Bakhtin (2010), em **Para uma filosofia do ato**:

Cada palavra proferida é única. Nasce, preenche sua função e desaparece. O símbolo semântico se renova, cada repetição constitui uma resultante única. A expressão oral renasce constantemente; é produto de uma interação em dois níveis: o nível individual e o nível social. No nível social, porque a palavra é proferida para ser ouvida, ela emana de uma pessoa para atingir uma ou muitas outras; comunica de boca a orelha a experiência de uma geração à outra, transmite o *àse* concentrado dos antepassados a geração presente. A palavra é interação dinâmica no nível individual porque expressa e exterioriza um processo de síntese no qual intervêm todos os elementos que constituem o indivíduo (SANTOS, 1976, p. 47).

Os cantos-poemas das negras cantadoras, pelo caráter de sua elaboração, reúnem tempo e memória num instante único. Esse contar-cantar não silencia o corpo e a consciência. Ao contrário, inscreve-se neles como memória individual e coletiva. Como eventos, inscreve-se na vida pelo poder das palavras que se dirigem a unicidades das circunstâncias, revelando-se sempre novas. De acordo com Semedo (2010), mesmo referindo-se a outro contexto, essas vozes da tradição têm o poder maravilhoso de nomear o bem e dizer o indizível, através de uma corporeidade interiorizada do conhecimento através do canto, do dito e do próprio corpo, mesmo em silêncio se

pronuncia. Essa reflexão aproxima-se das de Zumthor (2007, p. 85-86), ao referirem-se à voz:

A voz repousa no silêncio do corpo. Ela emana dele, depois volta. Mas o silêncio pode ser duplo; ele é ambíguo: absoluto, é um nada, integrada ao jogo da voz, torna-se significante: não necessariamente tanto como signo, mas entra no processo da significância. [...] A voz é uma forma arquetipal, ligada para nós ao sentimento da sociabilidade. Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa sentimos, declaramos que não estamos sozinhos. Plano de fundo preenchido de sentidos potenciais.

Essa relação comunicável do canto-poema, cuja natureza intercambia experiências, remete à ideia arquitetônica bakhtiniana, segundo a qual constituem e se dispõem os valores, significados e as relações espaço e tempo, caracterizados em termos de alteridade. A essas reflexões, coadunamos as de Zumthor (2010) sobre poética oral. Para esse autor “toda palavra poética aspira a dizer-se, a ser ouvida” (ZUMTHOR, 2010, p. 87), fato que nos remete à concepção de *performance*: “ato pelo qual um discurso poético é comunicado por meio da voz e, portanto, percebido pelo ouvido” (ZUMTHOR, 2010, p. 87) e, que, enquanto ação poética, possui a capacidade de se adaptar às circunstâncias e de fazer brotar o sentido. Ainda, para Paul Zumthor,

a *performance* é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor e destinatário, circunstância [...] se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na *performance* se redefinem os dois eixos da comunicação social: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição (ZUMTHOR, 2010, p. 31).

No canto-poema, as referências próximas ao cotidiano revelam-se como características do pensamento e da expressão da cantadora e intercambiam-se às dos ouvintes, de modo que os fatos não são divorciados da atividade humana. Assim, “como o alinhavo de uma roupa arrematada” (ZUMTHOR, 2007, p.106), apresentamos, no tópico seguinte, reflexões sobre *performance*, um conceito capital, referindo-se à poética da voz das negras cantadoras, e como nota precursora/percussiva do segundo capítulo, intitulado “Do couro do tambor ao coro das mulheres negras” e dos subsequentes.

2.3.1 (Des) alinhavando o canto-poema das negras cantadoras de Helvécia

Em toda comunicação oral, situando-a como obra da voz, quando proferida por quem detém o direito ou quando este lhe é atribuído, há o estabelecimento de um ato de autoridade. Trata-se de um ato único, nunca reiterável (BAKHTIN, 2010), de modo que a emergência de um sentido é acompanhada por um jogo de forças que age sobre as disposições do interlocutor. De acordo com Zumthor (2010), quando ela confere um nome, o faz na medida em que o que é dito nomeia o ato, dizendo-o. Essa abordagem evidencia o que o autor denomina de *performance*:

A voz repousa no silêncio do corpo. Ela emana dele, depois volta. Mas o silêncio é duplo; ele é ambíguo: absoluto, é um nada; integrado ao jogo da voz, torna-se significante: não necessariamente tanto como signo, mas entra no processo de significância. Nesse lugar em que a voz se dobra nela mesma, identifica-se com o sopro, de onde tantos outros simbolismos, recolhidos pelas religiões: o sopro criador, *animus*, rouah; a voz como poder de verdade. Historicamente, todas as grandes religiões se difundiram pela pregação, portanto pela comunicação oral (ZUMTHOR, 2007, p. 85).

Para Zumthor (2007), a *performance* pode ser compreendida como um ato complexo em que uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida, e onde se encontram concretamente confrontados, locutor, destinatário, circunstâncias. Em relação à natureza da forma poética, *performance* pode simultaneamente ser considerada um elemento e o principal fator constitutivo, por ser uma instância de realização plena, determinando todos os outros elementos formais, os quais são, para o autor, pouco mais que virtualidade. Por isso,

entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, *performance* coloca a *forma*, improvável. Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização. Mas este não permanece único. A globalização, provisória. Cada *performance* nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em *performance*, mas a cada *performance* ela se transmuta (ZUMTHOR, 2007, p. 33).

Como observamos, a *performance* reclama uma *forma-força* não fixa, nem estável, cuja regra, a todo instante recriada, rege conjuntamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão e a resposta do público. Sua competência em saber-ser implica e comanda uma presença e uma conduta, de modo a comportar “coordenadas

espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo (ZUMTHOR, 2007, p. 33). Zumthor (2007) esclarece, ainda, que a “*performance* não apenas se liga ao corpo, mas, por ele, ao espaço” (p. 39). Considerando que a poesia raramente possui homogeneidade, diferente do que propôs em suas obras publicadas em 1960/1970, para explicar o conjunto de caracteres poéticos, ele evita falar de função primária e secundária, e opta em fazê-lo pela relação com a percepção e apreensão do tempo. Nesse sentido,

a linguagem em sua função comunicativa e representativa insere-se no tempo biológico, que ela manifesta e assume, sendo assumida por ele, e sem ter sobre ele algum poder, incapaz de o abolir, e em contraparte, destinada a dissipar-se nele. A prática poética se situa no prolongamento de um esforço primordial para emancipar a linguagem (então, virtualmente, o sujeito e suas emoções, suas imaginações, comportamentos) desse tempo biológico [...]; o que conta é que, nesse esforço desperta uma consciência e se formaliza o ritual, que ele formaliza e irriga com sua energia (ZUMTHOR, 2007, p. 48-49).

Com base nesse pensamento, entendemos a “beatificante servidão” da voz, descrita por Zumthor (2010), porque as palavras carregadas de intenção, de conformidade com o autor, cheiram ao homem e à terra, bem como àquilo com que a ele se representa.

Ainda, de acordo com Zumthor (2007), a *performance* é uma instância de simbolização, pois integra tanto a relatividade corporal, na harmonia cósmica significada pela voz, como a multiplicidade das trocas semânticas na unidade de uma presença. A dupla ação, ocasionada pela *performance*, faz com que ela coloque em presença atores (emissor, receptor, único ou vários); em jogo, meios (como voz, gestos e mediação, elementos marginais que se relacionam à linguagem e raramente codificados); e as circunstâncias que formam seu contexto, que dizem respeito aos parâmetros de tempo e de lugar, elementos situacionais que se referem à enunciação.

A escolha desses componentes (tempo, lugar e participantes da *performance*), sobretudo nas culturas conscientes do poder de seus efeitos, é feita com cuidado, codificando-os. Para ilustrar essa situação, o autor expõe que, em muitos casos, na África, “a exploração e o controle do imaginário social pelo meio privilegiado da poesia tem, para as sociedades tradicionais, tanto mais importância que, para nós, a mais-valia econômica” (ZUMTHOR, 2010, p. 165).

Em virtude do momento de duração social em que a *performance* se insere, e por sua própria duração, ela é duplamente temporalizada (ZUMTHOR, 2010); as causas que

regulam a duração decorrem das peculiaridades de determinada situação de comunicação, porque, “no momento em que tem lugar a *performance*, prefigurado no tempo sociohistórico, não é jamais indiferente, mesmo quando se desliga e, mais ou menos, o transcende” (ZUMTHOR, 2010, p. 168).

Toda *performance* admite valores próprios como um fragmento ficticiamente isolado do tempo real, e que talvez mude, inverta-se quando da sua ocorrência, mas isso pouco importa, pois os valores, mesmo que de negação, nela se encontram. De acordo com Zumthor (2010, p. 170), “o tempo conota toda *performance*”. Trazendo o canto como exemplo dessa acepção, o autor distingue quatro situações performáticas, a depender do momento em que o canto se insere: tempo convencional, natural, histórico ou livre.

No *tempo convencional* reside toda espécie de tempo cíclico, no ritmo fixado pelo costume. Nessa denominação, encontramos o tempo dos ritos que se articulam às performances da poesia litúrgica, uma prática presente na maioria das religiões; na *performance ritual*, “a conotação é tão poderosa que pode constituir por si só a significação do poema” (ZUMTHOR, 2010, p. 170-171); no tempo dos acontecimentos humanos ritualizados, a *performance* liga-se à celebração de uma festa particular e periódica que ela caracteriza, bem como às diversas circunstâncias da vida privada ou pública: nascimento, casamento, morte, combate, vitória; e, tempo social normalizado, que ocasiona, de uma forma ou de outra, a convocação pública, ligada ao anúncio, cartaz e convite.

O *tempo natural* ancora-se na duração vivida: as estações do ano, dias, horas, e que, por suas virtudes, proporcionam uma abundante poesia, como as canções de alvorecer, os cantos que acompanham o trabalho, etc; na África, “às vezes, a noite inteira se ritualiza, pois se enche de cantos e de gritos dissonantes, ao compasso dos tambores, orgia verbal purificadora” (ZUMTHOR, 2010, p.170).

Já no *tempo histórico*, a *performance* refere-se a quase todos os cantos de engajados e de protestos. Também marca e dimensiona um acontecimento imprevisível, que não ocorre de forma recorrente na vida do indivíduo ou do grupo. Observamos que, à medida que o canto se distancia do acontecimento narrado, pode surgir uma ambiguidade, transformando sua mensagem.

O efeito da *performance*, no *tempo livre*, tende a se diluir; o fato do vivido se *afrouxa* (ZUMTHOR, 2010, p. 170); contudo, jamais se apaga. Nessa concepção, a relação histórica é rompida, o tempo é abolido, importa mais a melodia, o prazer e o

desejo de cantar do que o que cantar. Contudo, o fato de querer cantar em distintos lugares e horários não pode ser ignorado, pois essas circunstâncias, de certa forma, modulam o sentido da palavra poética que passa pela boca.

Diante dessa reflexão, entendemos, em conformidade com o autor, que as modalidades espaciais interferem nas do tempo, originando uma tensão entre as diferentes conotações. Determinada *performance*, segundo o autor, parece provocar mais em um lugar que em qualquer outro; dessa forma, o condicionamento espacial parece ser mais “forte e constante” que o temporal. Para o performer, essa “diferença se prende à ontologia da voz” (ZUMTHOR, 2010, P. 171), já que as virtualidades, ao serem exploradas pelas sociedades humanas, privilegiaram institucionalmente certos lugares. Constatamos, nas diversas sociedades, lugares sagrados que ligam o homem a sua terra e a sua gente e que resultam, dali, em práticas encantatórias e poéticas. É, justamente, nesses lugares que se celebra a vida, executa-se o canto, e a dança, ou se tecem as memórias do tempo vivido e do contado. A existência desses lugares e a função social que eles assumem abrem perspectivas sensoriais e intelectivas para que a *performance* se desenvolva. Para Zumthor (2010),

[...] o lugar da *performance* é destacado no *território* do grupo. De todo modo, a ele se apega e é assim que é recebido [...] A interação do espaço e do tempo abre, assim, de todas as partes, as perspectivas sensoriais e intelectivas, oferece a cada qual sua chance. A mensagem é *publicada*, no sentido mais forte que se pode conferir a esse termo... (ZUMTHOR, 2010, P. 175-176).

Performance é reconhecimento que, quando se realiza e concretiza, faz passar da virtualidade à atualidade algo que reconhecemos, visto que se situa e sai de um contexto cultural e situacional. Assim, ela e o conhecimento do que se transmite, ligados naquilo que é a sua própria natureza, afetam o conhecido, modificando o conhecimento. Por isso, para Zumthor (2007, p. 32), “ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca”. Nesse sentido,

performance implica *competência*. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a *performance* manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios lingüísticos, o texto dito ou cantado evoque, a *performance* lhe impõe um referente global que é a ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama, emanação do nosso ser (ZUMTHOR, 2010, p.166).

Zumthor (2007), citando Josette Féral, alega que os comentários que a autora faz em seu artigo sobre *teatralidade* se aplicam à *performance* e, para além dela, à leitura. “A ideia básica do artigo é a de que o corpo do ator não é o elemento único, nem mesmo o critério absoluto da teatralidade”. O que mais conta é o recebimento de um espaço de ficção (p. 40). Ao propor tal assertiva, a autora distingue *teatralidade* de *espetacularidade*; respectivamente, ocorre quando o espaço ficcional se enquadra de maneira programada, e quando não o faz. Ainda em relação à teatralidade, o espectador, a par da intenção de uma situação, não a vê, pura e simplesmente, como um acontecimento e, ao ser informado, este saber modifica o seu olhar, forçando-o a ver o espetacular no acontecimento. Desse modo, o que parecia ressaltar do cotidiano, ele transforma em ficção, semiotiza o espaço e desloca os signos para que possa lê-los de forma diferente.

O espaço em que se inserem uma e outra é ao mesmo tempo lugar cênico e manifestação de uma intenção de autor. A condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isto implica alguma ruptura como o *real* ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade (ZUMTHOR, 2007, p. 41).

À luz do pensamento desse autor, reconhecemos que a *performance* não é uma soma de propriedades de que se possa fazer um inventário e, como síntese, expor uma fórmula geral, pois ela não concerne a uma gênese histórica e, sim, ao *originário*²⁸.

Seguindo a concepção de Zumthor (2007), os termos *emergência*, *reiterabilidade* e *reconhecimento*, ao englobarem o termo *ritual*, e este, despojado de toda conotação sacra, remeter-nos à poesia, pois, ela “repousa, em última análise, em um fato de ritualização da linguagem” (ZUMTHOR, 2007, p. 45), de modo a existir uma convergência profunda entre *performance* e poesia. Ambas aspiram à qualidade de rito. Para o autor, a diferença encontra-se, tão somente, na presença ou ausência do sagrado. Contudo, pontua que, nas culturas em que a tradição oral subsiste, a diferença é de finalidade, de destinatário, mas não da própria natureza discursiva, ou seja, não se separa o sagrado do não sagrado. Esta reflexão se coaduna com as de Hampaté Bâ (2010), em seu discurso sobre a tradição viva.

²⁸ O termo refere-se à ontologia do perceptivo e designa o objeto de nossa apreensão sensível inicial e totalizante do real, subjacente a toda diferenciação sensorial, a toda tomada de posse cognitiva de nossa parte (ZUMTHOR, 2007, p. 42-43).

Outro elemento importante, quanto à *performance*, diz respeito à *recepção*. Zumthor (2007) considera a *performance* um momento privilegiado da recepção, aquele em que um enunciado é recebido. Dessa forma, a “performance dá ao conhecimento do ouvinte-espectador uma situação de enunciação” (p. 70). Entretanto, salienta que uma das marcas do discurso poético, por oposição a todos os demais, é o confronto que ele instaura entre os termos *recepção* e *performance*; desse modo, uma distinção dos termos se impõe. Enquanto o primeiro se refere à compreensão histórica e designa um processo, que implica uma duração; o segundo, “antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente” (ZUMTHOR, 2007, p. 50). Nesse horizonte, a *performance*, segundo o autor, existe fora da duração e, por conseguinte, atualiza virtualidades, sentidas com menor ou maior clareza, de modo que “ela as faz *passar ao ato* fora de toda consideração pelo tempo” (p. 50). A *performance* realiza a *concretização* e, por isso, provoca a ordem da percepção sensorial. Nesse sentido, retomando a concepção de comunicação, como obra da voz,

comunicar (não importa o quê: com mais forte razão um texto literário) não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação. Ora, quando se toca no essencial (como para aí tende o discurso poético... porque o essencial é estancar a hemorragia de energia vital que é o tempo para nós), nenhuma mudança pode deixar de ser concernente ao conjunto da sensorialidade do homem (ZUMTHOR, 2007, p. 53).

Referindo-se ao texto poético, o autor diz que nele se encontra a percepção que impele o desejo de (re)construção. “A percepção é profundamente presença” (ZUMTHOR, 2007, p. 81), daí o caráter performativo de todo texto²⁹ poético. Nele se ouve, de maneira não metafórica, aquilo que se diz, de modo a perceber a sua materialidade, o peso das palavras, sua acústica e as reações que elas provocam. Seja por esclarecimento ou sugerido por reflexos semânticos, o leitor apropria-se dele, interpretando-o, ao seu modo, reconstruindo-o. “Em poesia, dizer é agir” (ZUMTHOR, 2007, p. 56).

²⁹ Texto aqui compreendido na perspectiva de Roland Barthes (1998), que reserva grandes afinidades com a postura de alteridade e acrescentem-se as reflexões de Almeida e Queiroz (2004, p. 159-160) que designam como texto “não só o discurso verbal oral da performance narrativa, mas a própria performance, com todos os seus componentes sígnicos, ou seja, em sua complexidade semiótica, que inclui na composição do texto, além da linguagem dos gestos, sons, cheiros, temperaturas”.

Na concepção de Zumthor (2007), a *performance* não se reduz ao estatuto de objeto semiótico, pois ao transbordar, recusa-se a funcionar como signo. Contudo, exige interpretação dos elementos marginais e situacionais. Os graus de semanticidade são revelados na análise da *performance*, por isso, trata-se de um processo global de significação. Ao fazer a distinção entre os termos *obra* e *texto*, o autor alega que o primeiro se refere a tudo o que é poético comunicado, *hic et nunc*; um comportamento de formas lúdicas desprovidas de conteúdo predeterminado, enquanto que o segundo designa uma sequência mais longa de enunciado e, por sua vez, reivindica sua semioticidade. Esclarece o autor que “é no nível da obra que se manifesta o sentido global, abrangendo, com o do texto, múltiplos elementos significantes, auditivos, visuais, táteis, sistematizados ou não no contexto cultural” (ZUMTHOR, 2007, p. 76).

Nessa perspectiva, compreendemos, nas palavras de Zumthor (2007), a importância que a *performance*, aqui como *obra*, possui para eximir-se limitações semânticas próprias à ação de ler os movimentos e as enunciações que dela emanam. Para o autor, na antiguidade, os povos pareciam ter consciência de que o corpo era um elemento comprometido na percepção plena do poético. A expressão *pensar com o corpo* não lhes causava estranheza. Nesse sentido, Zumthor (2007), retomando a retórica da Antiguidade, herdeira dos sofistas, alega que, para compreendermos as palavras, é necessária uma intervenção corporal sob a forma de uma operação vocal, seja aquela pronunciada, ouvida ou inaudível, seja de uma articulação interiorizada.

Em uma *performance* poética, pode ocorrer a suspensão da cadeia expressiva provocada pelo corpo. Nela, pode se conferir uma função ao silêncio. Assim, “a gestualidade pode integrar, de maneira significativa, *gestos zero*” (ZUMTHOR, 2007, p. 222). Indubitavelmente, a imobilidade revela sentimentos, seja de uma sacralidade ancestral, a presença dos antepassados no discurso, preceitos iniciáticos oriundos de uma tradição, tabu sexual ou social. Nessas circunstâncias, o olhar, excluindo qualquer outro gesto, provoca um efeito zero na *performance*. Contraditório, ele, mesmo na estreiteza dos movimentos possíveis no rosto, possui eminente valor simbólico (ZUMTHOR, 2007); essa imagem demonstra que “totalmente presente, o corpo encena o discurso” (ZUMTHOR, 2010, p.224). A dimensão estética do gesto performático é algo que não pode ser entendido como um teorema. “Não há ciência do corpo; há a biologia, a anatomia e o resto, conjunto virtualmente infinito, mas não uma ciência do corpo como tal; ainda menos metafísica do corpo” (ZUMTHOR, 2007, p. 79).

Na figuração do corpo inteiro, a *performance*, segundo Zumthor (2010), pode realizar-se de duas maneiras, não necessariamente conjuntas: como postura, *mimo*, modulando um discurso mímico; ou dinamicamente, como *dança*. A primeira, qualificada pelo autor como as *quase-dança* “constituem-se – ritmadas pelo gesto artesanal ou os elãs de uma dor estilizada”; como exemplo, o autor cita os cantos de trabalho ou de lamentos. A segunda se refere aos “movimentos coletivos que acompanham simbolicamente os cantos” (p. 224). Para o autor, na *dança* há uma inversão da poesia com o corpo, pois “quando ela é acompanhada de canto, este prolonga, sublinha um movimento, o esclarece: o discurso glosa o gesto, tal como o canto que executa” (ZUMTHOR, 2010, p. 224). Contudo, de acordo com o autor, o silêncio interpretado ritualmente como um *além da linguagem*, assume valor de índice, suscitando um sentido complementar ao que é gerado pelo movimento corporal.

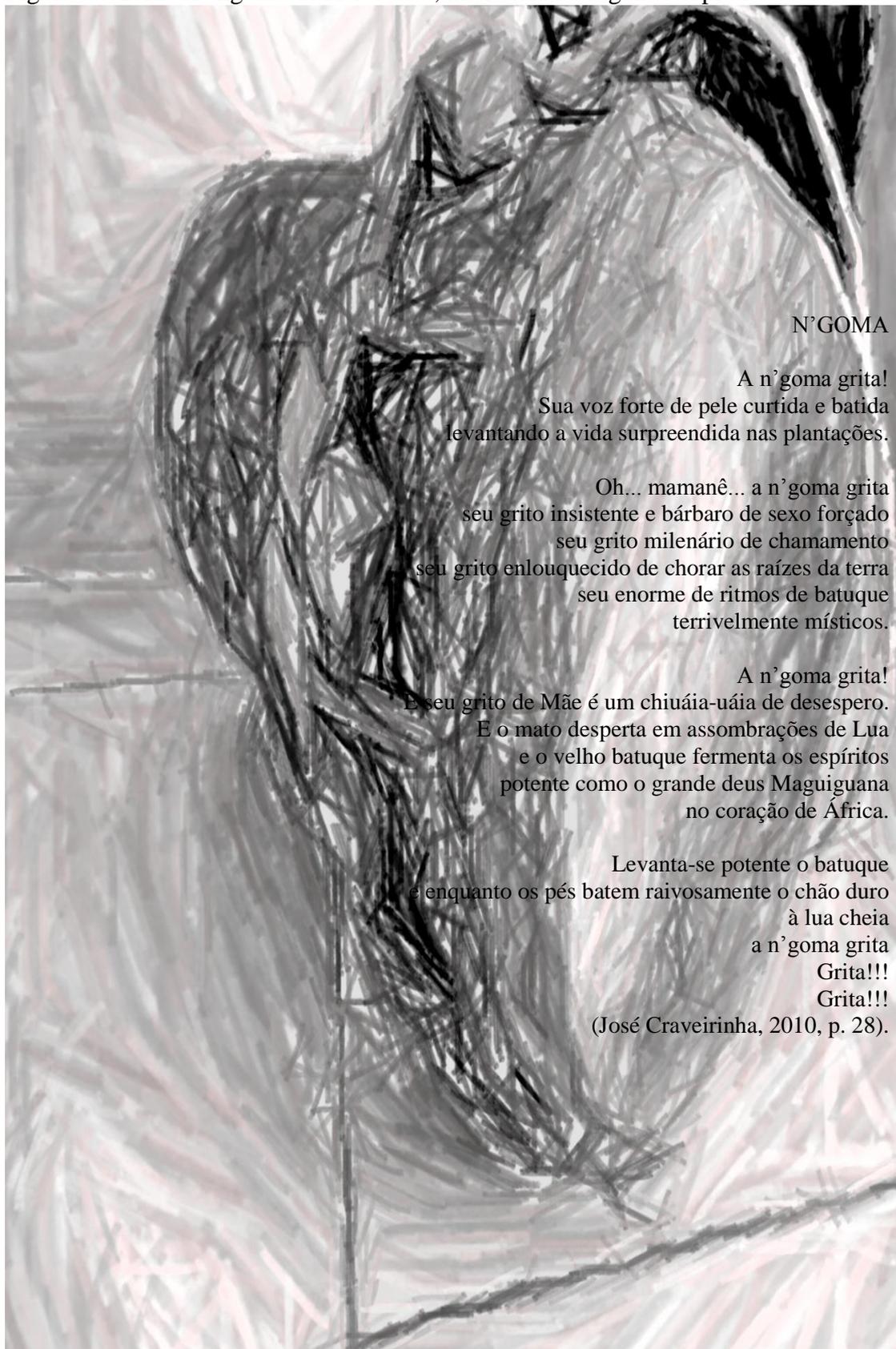
Todos os tipos de dança aumentam a percepção calorosa de uma unanimidade possível. Um contrato se renova, assinado pelo corpo, selado pela efígie de sua forma, liberada por um instante. [...] A dança expande, em sua plenitude, qualidades comuns a todos os gestos humanos. Ela manifesta o que se oculta alhures; revela o oprimido; faz desabrochar o erotismo latente. As danças tradicionais da África o testemunham impudentemente, ainda entranhadas no movimento da fala primordial, lembrança de uma libido cosmogônica anterior aos desejos que a ela se acrescentam (ZUMTHOR, 2010, p. 226).

Por isso, a *dança* saía do rito por onde o corpo do homem impõe sua ordenação no universo, precedendo o próprio canto, assim como o gesto e a voz, desenvolve-se na duração da *performance* e é figuração da vida. No entanto, a dança e o gesto, contrariamente à voz, pelo fato de se poder detê-los sob o olhar, fixá-los, pintá-los e, mesmo, fazê-los estátuas, “são mais afirmação que conhecimento, e menos testemunho que experiência” (ZUMTHOR, 2010, p. 226). Diante dessa realidade, esclarece Zumthor (2010) que o fundo antropológico das canções dançadas reside nos rituais, onde poesia, música e coreografia constituem uma liturgia, fato que nos revela a poeticidade ligada à sensorialidade. Na pluralidade de nossas sensações, os sentidos “demarcam uma unidade encoberta, real, percebida às vezes, mas fugidia, manifestando a presença do corpo inteiro comprometido no funcionamento de cada sentido” (ZUMTHOR, 2010, p. 81). Por isso, de acordo com o autor, “nossos sentidos, na significação mais corporal da palavra, a visão, a audição, não são somente as ferramentas de registro, são órgãos de conhecimento” (p. 81). Não obstante,

em várias culturas arcaicas, uma poesia dançada acompanha a produção e manipulação do fogo: o atrito, a eclosão da chama, a forja, espelho simbólico onde parece se refletir a primordial tomada de consciência de afinidades irredutíveis. O canto sob essa ótica, não é mais que o aspecto verbalizado da dança, e esta exige uma aptidão particular, ligada à posse de um poder (ZUMTHOR, 2010, p. 227).

No capítulo subsequente, veremos o diálogo entre os níveis sensoriais e fatuais; este último, compreendemo-los como a materialização instrumental de objetos, emblemas, movimentos e espaços que, interseccionados aos sensoriais, oportunizam e participam simbolicamente da existência dos cantos-poemas enunciados nos *embarreiros*, nas rezas do terreiro e, sobretudo, na *bate-barriga*.

Figura 3 – Tambor angoma de Helvécia³⁰, interstício ao segundo capítulo.



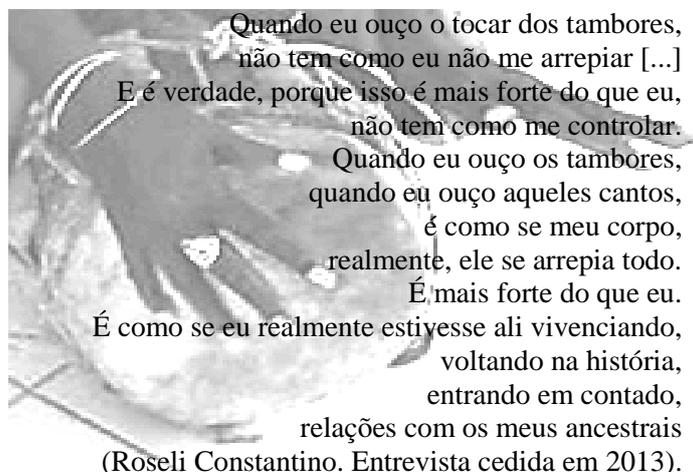
(Arquivo pessoal do pesquisador).

³⁰ Figura 3, tambor, angoma, de Helvécia.

3 DO COURO DO TAMBOR AO CORO DAS MULHERES NEGRAS

Oh velho Deus dos homens
 eu quero ser tambor
 e nem rio
 e nem flor
 e nem zagaia por enquanto
 e nem mesmo poesia.
 Só tambor ecoando
 como a canção da força e da vida
 Só tambor noite e dia
 dia e noite só tambor
 até à consumação
 da grande festa do batuque!

(José Craveirinha, 2010, p.62-63).



Quando eu ouço o tocar dos tambores,
 não tem como eu não me arrepiar [...] E é verdade, porque isso é mais forte do que eu, não tem como me controlar. Quando eu ouço os tambores, quando eu ouço aqueles cantos, é como se meu corpo, realmente, ele se arrepia todo. É mais forte do que eu. É como se eu realmente estivesse ali vivenciando, voltando na história, entrando em contado, relações com os meus ancestrais (Roseli Constantino. Entrevista cedida em 2013).

Figura 5: mãos que tocam a vida (Arquivo pessoal do pesquisador, 2013).

3.1 TOQUE INICIÁTICO

Dialogando com a concepção de *obra* elucidada por Zumthor (2007), concebida a propósito da *performance*, e que manifesta o sentido global abrangendo os elementos auditivos, visuais, táteis, sistematizados ou não no contexto cultural, este capítulo organiza-se em torno do mapeamento elaborado por Mário de Andrade (1959) sobre as **Danças dramáticas do Brasil**; o de Oneyda Alvarenga (1960), **Música popular brasileira** e nas reflexões de Edison Carneiro (1982), em **Folguedos tradicionais**, priorizando aqueles que dialogam com as performances presentificadas no quilombo de Helvécia. Contudo, não se constitui objetivo primeiro a busca por uma similitude ou o propósito de examinar os diversos estilos e seus significados. Intenciona-se uma incursão no tempo a fim de apresentar elementos e percursos de criação e experimentação da poética da voz, protagonizada pelos afrodescendentes. Nesse contexto, inserir as performances da dança do *bate-barriga*, do *embarreiro* e dos ofícios religiosos, como manifestações características e gênese dos cantos-poemas, corporificados pelas negras cantadoras e ritmados pelo tambor antropomorfizado.

3.2 ENTRE COUROS E RODOPIOS

Como toque inicial, evocamos os tambores africanos. Eles, reconstruídos em solo brasileiro a partir das memórias daqueles que acorrentados atravessaram o *atlântico negro*, quando ritmados, como *o canto do galo*, foram tecendo e alinhavando muitos lugares, entre-lugares e memórias. Os sons por eles emitidos, como o esperma e o sangue, ao longo do processo de expatriação escravocrata, mantiveram fecundas as imagens de luta e de liberdade na memória e nos corpos do povo africano e seus descendentes. Como um coração externo, o tambor estabeleceu compassos sonoros de liberdade, rompendo os esfacelamentos que a distopia colonial em vão tentou silenciar. Não obstante, o som do tambor, bebida e alimento sagrados, nutriu *performances* que se tornaram rituais no cotidiano do afrodescendente. O som percussionado e o próprio tambor personificaram-se em solo brasileiro e se tornaram índices de resistência. Utilizados pelos negros para recomporem a vida de forma poética, diante dos estigmas da escravidão, em meio às disritmias sociais “imediatamente inteligíveis” pelos partícipes das palavras cantadas. Para Zumthor (2010, p. 189), “a percussão constitui, estruturalmente, uma linguagem poética”. Elucida:

Fonte e modelo mítico dos discursos humanos, a batida do tambor acompanha em contraponto a voz que pronuncia frases, sustentando-lhe a existência. O tambor marca o ritmo básico da voz, mantém-lhe o movimento das síncopes, dos contratempos, provocando e regrido as palmas, os passos de dança, o jogo gestual, sustentando figuras recorrentes de linguagem: por tudo isso ele é parte constitutiva do *monumento* poético oral. Auditivamente, a percussão, apta a marcar com sutileza as diferenças tonais, opera sobre o acontecimento chave da língua. As mensagens que ela transmite não são traduzidas em código análogo ao nosso alfabeto morse. Imediatamente inteligíveis, são *ditos* pelo tambor num registro que é uma linguagem de articulação única, retendo, dos diversos níveis linguísticos, um único nível tonal (ZUMTHOR, 2010, p. 188).

3.2.1 Tambor, um operador do discurso em Helvécia

Aprendemos com Zumthor (2010), que o valor mítico inerente aos instrumentos relaciona-os à voz humana. Quando a linguagem se submete à voz, cantada, a sua potência é exaltada, de modo a glorificar a *palavra* e, assim, “os valores míticos da voz viva aí se exaltam de fato” (ZUMTHOR, 2010, p. 199). O autor, citando o *malinquê*,

constata que *falar e bater tambor* referem-se à mesma palavra³¹. Entendemos que a existência do tambor nos espaços marcados pela ancestralidade africana está intimamente ligada ao culto da vida, uma simbiose de cantos, danças e rezas que convergem para ele e dele se expande, como canto e poesia indistintamente, como observado por Zumthor (2010), na África e, por nós, de forma análoga, em Helvécia.

O som do tambor, *alquimicamente*, com o poder e a magia a ele referendados, penetra o canto-poema, transcendendo a mensagem a ser transmitida; não por acaso, Mário de Andrade (1963), em **Música de feitiçaria no Brasil**, diz que música e alquimia são “filhas mais velhas da magia” (ANDRADE, 1963, p. 25).

Identificando a natureza dialógica que o tambor propicia entre os intérpretes e ouvintes, e destes uns para com os outros, apropriando-nos do discurso de Zumthor (2010), mesmo que se refira à universalidade das “canções de amor”, é pertinente dizer que a música, sob o toque do tambor,

desliza nas falhas da linguagem, trabalha sua massa, a insemina com seus próprios projetos míticos: na menor de nossas canções brilha ainda centelha do fogo encantatório muito antigo, eco dos rituais em que o xamã evoca suas viagens (no sentido dos drogados), a lembrança interiorizada das melopéias secretas salmodiadas no *athanor* pelos alquimistas da Renascença... (ZUMTHOR, 2010, p. 202).

O toque do tambor age sinestesticamente. O som, melodicamente agradável aos ouvidos pelo seu poder encantatório, converte-se em imagens presentes e passadas, desfazendo as barreiras do tempo do agora; toca o corpo e o faz movimentar, ora em contrações individuais, ora em relações dialógicas com o outro. Uma viagem xamânica que liga os corpos aos diferentes tempos, espaços e circunstâncias. Para ilustrar essa realidade, retomamos o discurso de Roseli Constantino, membro do grupo fundador da AQH, epígrafe deste capítulo.

Quando eu ouço os tambores, quando eu ouço aqueles cantos, é como se meu corpo, realmente ele se arrepiando todo. É mais forte do que eu; é como se eu realmente estivesse ali vivenciando, voltando na história, entrando em contato, relação com meus ancestrais. Então, eu acho que isso é importante. Eu acho que toda a pessoa que é negra ou que também se identifica como tal, ele sente isso, porque eu sinto. Você entendeu? Então, quando eu ouço uma música, que eu vou ao ambiente que toca esses cantos, que eu ouço só de outra pessoa tocar ali no toque do tambor, eu me arrepio dos pés à cabeça. Isso é muito forte pra mim. Isso significa que essa relação, esse contato com os meus ancestrais independe de tudo aquilo que eu aprendi posterior. Vem mesmo, é profundo isso. Eu vejo isso não só em mim, mas com outras

³¹ Malinquê: povo da África sudoeste (Guiné-Bissau, Guiné, Senegal, Mali): o mesmo que *mandinga*, *mandê* ou *mandeu*.

peças também que eu convivo, né? Que estão diariamente ali, presentes nas atividades que nós desenvolvemos. A gente consegue sentir isso. E é bom sentir tudo isso e saber que a gente, enquanto povo, a gente tem essa relação com toda a nossa história, com todos os nossos antepassados. É isso (Entrevista cedida em 2013).

O tambor, assim compreendido, torna-se um operador de discurso que evoca e fomenta as ritualizações e reatualizações intrínsecas à vida do afrodescendente. Com essa proposição, corroboramos a ideia de que a musicalidade por ele enunciada é “vitalidade pura” (ZUMTHOR, 2010, p. 201) e, por isso, encarna na história do povo negro, dando sentido a muitos espaços e histórias de vida. Sua representação mítica é elo de diálogo entre presente e ancestral, e, ao mesmo tempo, revela-se como resistência ao processo civilizatório ocidental, aquele que, segundo Leite (1991), transformou africanos em escravos e em seguida em negros.

Historicamente, do século XVI ao XXI, muitos *terreiros* dormem ao som dos tambores. Entretanto, um percurso sociohistórico marcado por perseguições, estigmas de baderna, desordem e feitiçaria, foi se constituindo na sociedade brasileira em torno do tambor e, por extensão aos seus executores. Muitos decretos e atos, públicos ou velados, sancionaram a proibição do seu toque que está diretamente ligado ao *batuque*, também denominado de *samba*, em muitos locais. Mario de Andrade, em 1934, referindo-se à fraqueza do *samba rural* em Pirapora, Estado de São Paulo, notifica que “a principal razão da fraqueza derivou da reação dos padres e excesso de repressão policial” (ANDRADE, 1965, p.147). Segundo esse autor, estes segmentos da sociedade acabaram expulsando o *samba* para a periferia da cidade, longe dos centros urbanos.

Sobre as perseguições aos toques de tambor nos terreiros de candomblés, no Recôncavo da Bahia, Edma Ferreira Santos (2009), citando Júlio Braga (1995), esclarece:

Com efeito, durante o período de maior perseguição aos candomblés, como nas décadas de vinte e trinta, dificilmente as vítimas poderiam manifestar seu descontentamento às ações brutais das batidas policiais. A verdade é que essas batidas, mesmo que não tivessem respaldo legal, eram desencadeadas por autoridades policiais e evidente cumplicidade da sociedade baiana (SANTOS, 2009, p. 158).

O que ocorreu em Pirapora e no Recôncavo da Bahia não foi um fato isolado. Em todo o território brasileiro, os negros, mesmo residindo na periferia, sofreram a força da repressão eclesial e policial. Para percussionarem o tambor, era necessário tirar

licença na delegacia, uma obrigatoriedade que se estendeu até 1964. Contudo, verifica-se que, em muitos estados brasileiros, a exigência do requerimento persistiu até a década de 1990 (CARVALHO, 2005).

Na contramão dos acontecimentos, o tambor, tido como vestígio da escravidão, feitiçaria e/ou, como elemento exótico, resistiu a muitos *silenciamentos*, em função do que representa para o povo afrodescendente, sobretudo porque, através dele, sua poética e sacralidade, corporificadas pelo ritmo, para usar as palavras de Zumthor (2010, p. 200), toca “o cordão umbilical do sujeito, onde se articula nos poderes naturais a simbologia de uma cultura”.

Essa relação *uterina* entre o tambor e os povos afrodescendentes é forjada na base da experiência de vida. Como observamos em Helvécia, o tambor anuncia momentos festivos, ritos de iniciação e conclui os rituais fúnebres. Ele é princípio, meio, fim e recomeço no universo espiritual com o culto aos ancestrais. Nos momentos de alegria ou de tristeza, o seu som, metamorfoseado em vozes, seduz, fascina e acalenta a vida. É portador de forças que, acionadas pelo toque, exorcizam as dores do corpo e do espírito, recriam vozes e reconstroem imagens perdidas na memória.

O som do tambor une-se à voz das mulheres negras, também instrumento necessário à intersecção do tempo vivido e do contado. Apropriando-nos do discurso de Santos (1976), mesmo referindo-se a outro contexto, é possível dizer que os sons produzidos pelo tambor de Helvécia agem em conjunção com as vozes das mulheres e com outros elementos rituais, de modo a invocar a presença dos ancestrais. O som nasce como síntese, um terceiro elemento provocado pela influência mútua entre a mão e o couro do tambor; “o som é o resultado de uma estrutura dinâmica, em que a aparição do terceiro termo origina movimento” (SANTOS, 1976, p. 49).

O princípio dinâmico que constatamos no tambor, aqui nomeado de *terceiro elemento*, remete-nos à força transformadora, existencial e imanente de *Èsù* que nos foi apresentada por Juana Elbein dos Santos (1976) e que, tão exaustivamente, o caracterizou. Essa relação quer evidenciar a força e o princípio dinâmico referentes ao *Èsù*, gênese da existência diferenciada que propulsiona, mobiliza, transforma e comunica. Isso nos parece pertinente, pois, segundo a autora, citando as próprias palavras de *Ifá*³², “cada ser humano tem seu *Èsù* e seu próprio Olórun, em seu corpo ou

³² Na estrutura retórica do processo interpretativo de Ifa, Exu “conecta a verdade e o entendimento, o sagrado e o profano, o texto e sua interpretação, a palavra (como uma forma do verbo ser) que liga o

cada ser humano tem seu Èsù individual, cada cidade, cada casa (linhagem), cada entidade, cada coisa e cada ser tem seu próprio Èsù” (SANTOS, 1976, p. 131).

Os significados referentes ao tambor explicitam e confirmam o seu complexo poder simbólico junto às comunidades afrodescendentes, sobretudo, a relação que ele possui com o universo sagrado. Mesmo em momentos de interação social, fora do espaço físico do *terreiro*, a força mobilizadora do tambor penetra os corpos/memórias transpondo-os a outros espaços, e outros tempos, porque, ao toque do tambor “o *terreiro* ultrapassa os limites materiais (por assim dizer pólo de irradiação) para se projetar e permear a sociedade global” (SANTOS, 1976, p.33). No discurso de Dona Faustina, descrevendo um momento da *bate-barriga*, observamos uma *fresta* do princípio dinâmico que se comunica a partir do toque do tambor.

Quando começa o tambor, o tambor bem repicado, aí a gente bate saca sem saber que está batendo, sem querer. Parece que até incorpora, uma coisa que eu não sei. Mas é o prazer, a alegria de tá ali dançando e mostrando pro povo o que a gente tá resgatando do antepassado, do nosso povo que já se foi (Entrevista cedida em 2012).

No ritmo do tambor, os intérpretes e os ouvintes se curvam ao compasso. Libertam-se dos enrijecimentos sociais e, nesse sentir-se *incorporados*, revivem todo o sistema religioso, sua teogonia e mitologia (SANTOS 1976). Ao referir-se aos princípios simbólicos revividos na possessão do culto *Nàgô*, Santos (1976) esclarece que, durante a experiência da possessão, cada participante é, em si mesmo, protagonista de um ritual durante o qual o mundo histórico, psicológico, étnico e cósmico *Nàgô* se reatualiza; esse é o entendimento que temos da fala de Dona Faustina: “parece que até incorpora, uma coisa que eu não sei [...]”. Mesmo imerso em uma dimensão coletiva, como exemplo, a *performance bate-barriga*, e as particularidades dos partícipes não se anulam, mas ampliam o próprio ato da experiência coletiva. Aprendemos no próprio Bakhtin (2010, p. 112), referindo-se a outro contexto em suas reflexões sobre o *existir-evento*, uma assertiva que dialoga com o que apresentamos anteriormente. Diz o autor: “eu participo do evento pessoalmente, e também cada objeto ou pessoa com que eu tenha a ver na minha vida singular participam dele pessoalmente” (BAKHTIN, 2010, p. 112).

sujeito e o seu predicado, ligando a sintaxe da adivinhação às suas retóricas” (MARTINS, 1997, p. 27-28).

Mesmo ciente de que não é objeto deste trabalho uma descrição particularizada, quiçá, exaustiva, sobre o tambor, tendo em vista à complexidade que o circunda, apresentamos alguns elementos ilustrativos, com o propósito de tecer diálogos possíveis com os cantos-poemas. A presença do tambor não é um mero acessório nas *performances* realizadas em Helvécia, é essência que corrobora a manutenção da tradição, mesmo em suas ressignificações temporais.

3.2.2 Feituras e feições do tambor

O processo de feitura do tambor exige mais que um *saber fazer*, demanda experiência para um *fazer-saber*. Esse ultimato se faz necessário, pois aquele que o faz, deve, antes, recorrer à tradição viva que, primeiro, o habilita. Não se trata de um feito utilitário. Esse fazer-saber versa sobre o processo de interiorização e ritualização com o sagrado, a partir de memórias do tempo vivido e do contado produzido pelo “existir-evento” (BAKHTIN, 2010), por si, e pela ancestralidade.

Os construtores do tambor, normalmente ritmistas, são mais do que artesãos, são artistas, sacerdotes do som vivo. Como tais, têm “ouvido apurado para os problemas ideológicos em seu surgimento e desenvolvimento” (MEDVIÉDEV, 2012, p.60). Por isso, dão ao tom e ao ritmo o compasso necessário à *performance*. Talvez por isso, Mário de Andrade (1965), citando Geoffrey Gorer, observa que, nas terras africanas, “ter-se de notar que todas as danças dirigem-se para o tambor, como si êste fôsse o altar ou o foco de tudo” (1965, p.190), fato que também encontrou no samba paulista e, por analogia, estendemos a Helvécia, ao observarmos a reverência que as mulheres fazem ao tambor ao ritualizarem a *bate-barriga*.

Dada à variedade de tambores, *altares* em que as mãos tocam para celebrar a vida em solo brasileiro, pelos afrodescendentes, optamos por descrever e ilustrar o *tambor deitado*, utilizado, normalmente, nas performances dos sambas de umbigada³³. Essas performances dialogam com a *bate-barriga*, que também se utiliza desse instrumento percussivo como parte essencial da *performance*.

³³ Edison Carneiro (1982), no livro **Folgedos tradicionais**, apresenta dois quadros sobre as formas de samba e variedades, com o ato coreográfico da umbigada (COCO: Babelô (RN), virado (AL), de roda (PE), de troca de parelhas (PE), trocado ou troca-parelha (AL), de pares (PE), de parelha trocada ou de visita (AL), solto (AL); SAMBA: tambor-de-crioula (MA), samba (CE, PB, PE, SP), samba de roda (BA), batuque (SP), samba-lenço (SP), bate-baú (BA); JONGO: jongo (RJ, SP), (bate-barriga e/ou bate-saca (BA), grifo meu).

A feitura do *tambor deitado*, em Helvécia, é uma arte que passa de geração a geração, como as narrativas e os ritos sagrados. Segundo Dona Toninha, alguns guardiões dessa ciência, revelam certo temor, devido às dificuldades de se encontrarem madeiras adequadas; mas o temor logo se dissipa, tendo em vista a perenidade dos tambores já construídos. Quando indagada sobre o tipo de madeira ideal para a feitura do tambor, ela, de prontidão, respondeu: “tem que ser madeira boa”. Essa preocupação denota cuidado com a qualidade do som, fato também confirmado por Dona Faustina, hoje, guardiã de um *tambor deitado*, fruto das mãos habilidosas de seus antepassados.

Figura 5 – Dona Faustina e o tambor deitado



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador, 2013.

Dona Faustina, descrevendo o tambor deitado, “do tempo do antigamente”, como costuma sempre lembrar, discorre:

E esses tambor que era o instrumento de... feito por eles mesmo, feito à mão mesmo sem máquina nem nada. Que hoje, se não tiver um serrote ou uma coisa assim, não é feito. Era com um machadinho, cavadeira, que era um tipo de culé; eles cavava isso aqui. Tá vendo que a madeira é bem forte e é pesado. Eu nem sei quanto peso tem esse tambor. Eh! Uma criança é difícil pegar ele. Então, não tem nada de serrote e tem tudo, pau, tem tudo isso, cavadeira e martelo. Eles falava marreta que, às vez, nem o martelo eles tinha. Então fazia com a marreta de ferro pra podê trabaíá (Entrevista cedida em 2013).

Continua sua explanação:

E esse aqui é o tambor, o antigo que eles usava, com essa madeira muito forte que eu não sei nem que tipo de madeira esse tambor, essa madeira é. O couro, se não for de veado, pode ser de carneiro ou de novilho novo. O couro é conservado então, esse aqui é o tambor. Esse aqui, o couro desse aqui eu nem sei de que ... que é. Esse é foi de quando fui a Salvador apresentar o teatro é, ganhei lá. Mas esse daqui eu aprovo, ele é feito de couro de veado, ou, entonce, de carneiro. E a madeira é um oco de pau. Como você vê, a grossura da madeira, foi só cavado um pouquinho. E é uma madeira tão pesada, que não é qualquer pessoa que carrega esse tambor, não. E isso que você vê aqui, ó, é cipó da mata. [...] Então, esse aqui que é o original (Entrevista cedida em 2013).

O *oco do tambor deitado* a que se refere dona Faustina, transforma-se em uma potente “boca, cavidade primal” (ZUMTHOR, 2007, p. 85), condutora de vozes. Nelas, “a palavra se enuncia como a memória de alguma coisa que se apagou em nós” (p. 86). Por isso, compreendemos que, para os afrodescendentes, em Helvécia, o tambor é um elemento que agrega, gera pertencimento e diálogo com a ancestralidade africana e com o cotidiano que, por vezes, naturaliza as coisas, gerando esquecimento.

Na comunidade de Helvécia, são poucos os *tambores deitados*, como poucos os percussionistas habilitados. Seu Benício Ricardo, conhecido por todos na comunidade por Tito, aos 83 anos, sobressai-se no ofício. Iniciado na arte de tocar aos 12 anos de idade por um tio e, observando o pai, mantém-se firme na crença de conservar a tradição; contudo, segundo relata, referindo-se ao toque utilizado na *bate-barriga*, os jovens tocadores já não seguem a mesma marcação. De acordo com seu Tito, os mais jovens inseriram no toque da *bate-barriga* outras formas que são usuais da capoeira. Esse discurso intercambiado à expressão do tocador releva certa preocupação. Contudo, percebemos, nesse episódio, a sobrevivência do rito pela própria reatualização ocasionada pela comunidade dos mais jovens. O registro de um diálogo entre seu Tito e

dona Faustina, no qual o tema girava em torno do tambor deitado, denota a importância do tocador, extensão do tambor e do ritmo na *performance bate-barriga* e, por conseguinte, para os cantos-poemas:

Tito: mais... é coisa fácil da gente aprender, né difícil não, porque o meninada agora não tão interessano prender bater, ês já qué batê a... diferente
 Faustina: diferente
 Tito: que o batido antigo é um e agora é odo; ês qué bater mais é ritmo de capoeira
 Faustina: e o único aí nessa região que eu sei que sabe bater igual de antigamente é o seu Tito e Gabiru, né?
 Tito: Gabiru.
 Faustina: Gabiru.
 Tito: É, Gabiru é!
 Faustina: Ele se encontra em Posto da Mata³⁴. Os odo bate; a gente entra assim mesmo, mais e... [sobreposição vozes de seu Tito] é pra não deixar de não fazer mais...
 Tito: pra ficar bem afirmado... e eu tiver vida, eu e Gabiru num tambor o negócio milhora rapidinho
 Faustina: milhora [acenando com a cabeça]
 Tito: fica em primeiro lugar
 Faustino: E..... o toque do tambor é que influi [sobreposição do sr. Tito: _ é!] mais as pessoa.
 (Entrevista cedida em 2013).

O toque adequado do tambor é imprescindível aos movimentos e às toadas durante a *performance bate-barriga*. Quanto ao tambor deitado, existem dois tipos específicos, em Helvécia. Um pequeno, nomeado de *caburê*, normalmente com 16 centímetros de circunferência e 40 centímetros de comprimento, coberto com couro de búfalo; e um maior, denominado de *angoma*, medindo 26 centímetros de circunferência e 50 centímetros de comprimento. O couro é preso ao oco da madeira com cipó preto, encontrado em áreas de brejo e, para *afinar* melodicamente o instrumento, são necessárias 8 cunhas, pedaços de madeira, distribuídas no entorno do tambor, presas ao cipó, cuja função é regular a pressão do couro; regular as cunhas é uma arte passada entre os tempos pelos tocadores. O *caburê* é utilizado pelo *bate tambor* para “pegar a cantiga das muié”³⁵. Uma vez definido o ritmo, o *angoma* acompanha o *caburê*, sob um toque mais forte, sendo por isso, necessário um couro mais resistente, o de viado, conforme nos relatam seu Tito e dona Faustina. Esses instrumentos foram imprescindíveis à conservação do *bate-barriga*, conforme narram as mulheres cantadoras, partícipes dos rituais presentificados em Helvécia.

³⁴ Posto da Mata é um distrito próximo a Helvécia, ambos do mesmo município de Nova Viçosa.

³⁵ *Bate tambor* é uma expressão utilizada para designar aquele que toca o tambor na comunidade de Helvécia, de acordo com seu Tito e dona Faustina (Entrevistas cedida em 28/10/2013).

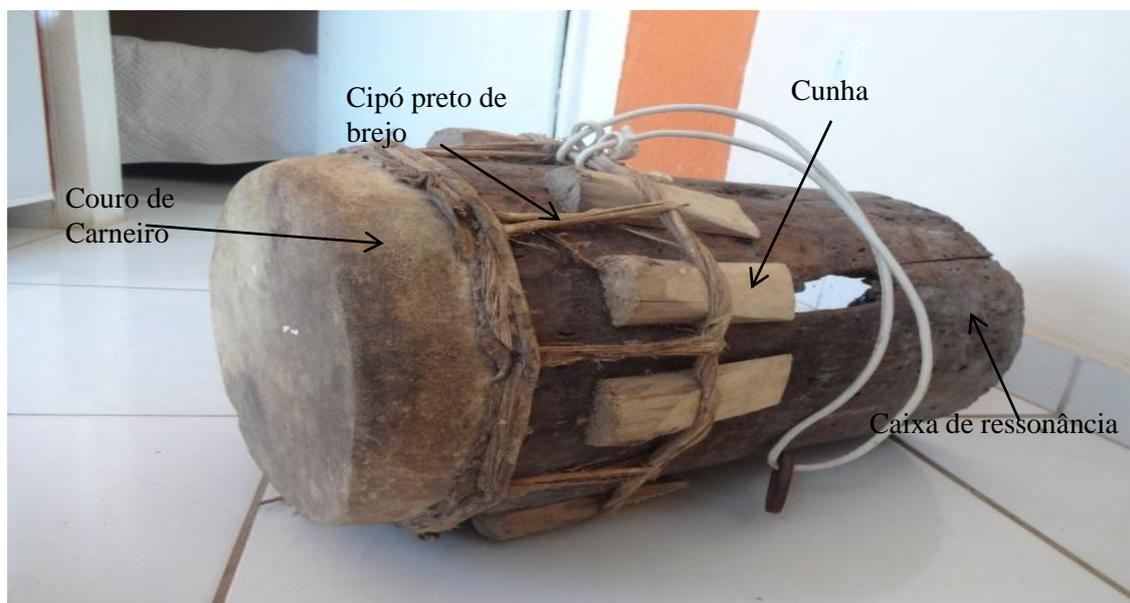
A falta de tocadores dos *tambores deitados*, em Helvécia, ou a falta de interesse dos mais jovens por esses instrumentos, silenciou o caburê nas rodas de bate-barriga. Sobrevive apenas o *angoma*, fruto de herança dos antepassados de Dona Faustina e, que sob os seus cuidados e o toque do seu Tito, ressoa nos terreiros nos dias de ladainha, seja pela natividade de uns, ou em honra à morte de outros. O caburê já não toca; contudo, o *angoma*, que outrora o acompanhava, após a definição do ritmo, nas mãos habilidosas de seu Tito, cumpre a ritualística que dá início aos cantos-poemas das mulheres cantadoras. Instigando seu Tito sobre o destino do caburê, ele acabou por nos levar a uma casa antiga, quase em ruínas, onde repousava o caburê adormecido. O contato do tocador com o instrumento é algo que apenas as imagens revelam por relance. Os olhos de Dona Faustina se iluminaram ao contato com o instrumento. Apreendemos que memórias são reativadas e, quando dessa ocorrência, as linhas divisórias entre passado e presente se desfazem.

Figura 6- Tambor deitado, *caburê* Figura 7 – Guardiã do *tambor deitado*



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisado, 2013.

Figura 8 – Tambor deitado, *angoma*, 26x50 – tambor maior, propriedade de dona Faustina



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador, 2013.

Figura 9 - Tambor deitado, *caburê*, 16x40 – tambor pequeno, propriedade de seu Tito



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador, 2013.

Os termos *caburê* e *angoma* incorporam plenamente ao significante, o tambor deitado. Pesquisando em dicionários etimológicos, averiguamos que *caburê* e suas devidas variações *caborá* ou *caboré*, substantivo do tupi *cãá*, [mato] + *boré*, por *poré* [morador], referem-se à *kabu're*, ave *Cabure Brasiliensibus, noctuae species*. Ainda de acordo com Antonio Joaquim de Macedo Soares (1954) e Antônio Geraldo da Cunha (1978), o termo também pode se referir ao mestiço de negro com índio e/ou ao sujeito que só sai à noite, como as corujas, feio e de ar tétrico, como ave agoureira. O termo se relaciona a *caburo*, sinônimo de *caboclo*, *cabra*, *cabo-verde*, *cafuz*. Soares (1954), em uma segunda descrição, caracteriza *caburê* como *boião*, vasilha de barro para esquentar água, cozinhar ervas e, de modo figurativo, homem gordo de baixa estatura, por analogia à forma bojuda do boião. Apreendemos que os significados dialogam de modo complementar na representatividade do tambor *caburé*, visto que, assim como a ave, o *canto* do tambor se ouvia no romper da noite, quando os negros se reuniam para celebrar a vida ou a morte. Também as palavras melodiosas, em forma de toada, tanto podiam ressoar alegrias como agouros, se levarmos em conta os conflitos do cotidiano que se tornavam públicos na *performance* do *bate-barriga*. Não obstante, indicia choques e incorporações culturais entre os negros e os índios na Colônia Leopoldina. No discurso de dona Faustina, referindo-se ao tambor, constatamos um intercâmbio cultural consubstanciado nos nomes dos tambores que, certamente, indiciam outras relações:

É madeira original de antigamente, que hoje não existe mais porque acabou. Esse aqui é o nosso tambor; esse tambor aqui que os índios, os cativos, as pessoas que viveu no cativo fazia. Quando isso acontecia, que eles matasse um viado, o couro era muito duro, eles pegava e esticava esse couro e, pelo oco do pau, ele fazia o tambor, onde eles fazia as festas dêzi. Na Ilha, na aldeia, e é assim (Entrevista de dona Faustina cedida em 2013).

O nome *caburê* denota uma relação de proximidade entre os negros e os índios, na Colônia Leopoldina. Incorporar um vocábulo não se trata de mera cópia, significa, antes, compreender os sentidos devotados ao referenciado, ressignificando-os às novas circunstâncias, ou mesmo, apropriando-se de sua representação semântica.

Fato semelhante de interação nos foi apresentado por dona Brasília, através de dois cantos-poemas. Dessa forma, aprendemos que o uso de *caburê* não é algo isolado de um contexto, isso porque, uma *toada* é emitida dirigindo-se a alguém ou relembando os registros da memória. Na voz de dona Brasília,

1.3.7 Vou fazer minha casinha na beira da Marambaia

♪ Vou fazer minha casinha na beira da Marambaia
 Vou fazer minha casinha na beira da Marambaia
 Êê caboclo véio
 Brinca direito não me atrapaia♪
 (Entrevista cedida em 2012)

Continua, Dona Brasília:

1.3.6 Ô Marambaia

♪ Ô Marambaia
 Eu já vô me embora
 Quem mora perto é cedo
 Mai quem mora longe é hora♪
 (Entrevista cedida em 2012)

O termo *angoma*, o qual nomeia o tambor maior na *performance bate-barriga*, de acordo com pesquisas no dicionário etimológico de José Pedro Machado (1977), tem sua origem no quimbundo [ngoma]. A permanência do termo bantu, na ritualística religiosa e cultural, em Helvécia, mais que uma marca de ancestralidade, torna visível a manutenção de uma memória oral, passada de geração a geração. Descrevendo sobre os *candomblés* da Bahia, Carneiro (1954) corrobora a nossa assertiva. Diz o autor: “ nos *candomblés* de Angola e do Congo, e na maioria dos *candomblés* de caboclo, o atabaque tem o nome de *engoma*, do quimbundo *ongoma*” (CARNEIRO, 1954, p.104-105).

Conforme relato de pesquisadores participantes da AFROLIC (2013), o *ngoma*, presente no continente africano, nas regiões marcadas pela cultura bantu, o tocador se posiciona sobre o instrumento, conforme desenho e entrevista cedida pelo Prof. Dr. Bruno Okoudowa, do Gabão, atualmente, membro do corpo docente da UNILAB.

Figura 10 – Tambor deitado



Fonte: Descrição cedida em entrevista, em 08/11/2013 (AFROLIC).

Em Helvécia, constatamos fato semelhante em relação ao manuseio do *caburé* e do *angoma*.

Figura 11 - Tocadores de *tambor deitado*, em Helvécia



À esquerda, seu Alcides, falecido em 2010, sobre o *caburé* e, à direita, seu Tito, sobre o *angoma*. Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador, 2013.

Conjecturando a relação entre os corpos dos tocadores e o tambor, muitas *notas* sobressaem. Conforme se observa nos relatos das danças dramáticas, realizados por Andrade (1965) e Carneiro (1982), na maioria das *performances*, são os homens os responsáveis pela percussão, fato que parece estar ligado à posse de um poder; este aspecto se aproxima da tradição dos griôs malineses, únicos detentores da palavra pública e especialistas em certas danças, cuja prática amadorística é permitida, tão somente, às mulheres. De acordo com Zumthor (2010), referindo-se à situação dos griôs

malineses, enquanto estes últimos dão um espetáculo, a mulher se submete a uma ação emblemática. Porém, a exceção dada às mulheres, segundo o autor, torna-se significativa, “porque seu poder é outro, como é outro o seu corpo” (p. 227).

Também, em Helvécia, a tradição de tocadores do *tambor deitado* constituiu-se falocrática. Segundo dona Faustina, “o tambor, antigamente, era só os homem; os homem é mais quem batia o tambor, porque tem mais força nas mãos nos braços. Então, as mulé era prá dançá e cantá mesmo” (Entrevista cedida em 19/08/2013). No canto e na dança, as mulheres tornaram-se guardiãs de histórias e experiências.

Visualmente, o *tambor deitado* indicia uma extensão fálica do tocador e o movimento das mãos percussionando-o, identifica-se a uma ação *masturbatória*, sob o efeito da qual, o sêmen, aqui traduzido por *som*, percorre o espaço circundante *engravida* os corpos presentes, colocando-os em movimentos que, justapostos ao som, despertam memórias sensoriais e ancestrais.

Por isso, dizemos que a cópula sonora estabelecida pelo tambor estabelece e restabelece relações de perenidade com a tradição. Em Helvécia, podemos aproximar essas reflexões ao discurso de Roseli Constantino: “quando eu ouço uma música, [...] só de outra pessoa tocar ali no toque do tambor, eu me arrepio dos pés à cabeça. Isso é muito forte pra mim. Isso significa que essa relação, esse contato com os meus ancestrais independe de tudo aquilo que eu aprendi posterior”. Sentir o corpo estremecer ao som dos tambores e a profícua relação com os antepassados nos fazem recordar um episódio bíblico cristão: a visita de Maria a Isabel, descrita no evangelho de Lucas. A anunciação estremeceu o ventre, estabelecendo novo pacto entre o passado e presente. O som do tambor é voz que anuncia vida. Parafraseando Zumthor (2007, p. 86), ao referir-se à voz, o som do tambor propende, ao mesmo tempo, à sensação, comprometendo o sensível muscular, glandular, visceral e a representação pela linguagem; proclama uma história, reivindica consciência e suscita vozes. A esse respeito, Zumthor (2010, p. 255) sintetiza essa reflexão anterior, descrevendo o papel do batedor de tambor na África:

O batedor de tambor, em uma aldeia africana, transmite as novidades cuja troca constitui os laços entre os indivíduos e entre os grupos. Mas esta função manifesta habilmente uma outra, mais profunda e menos diferenciada, que é a de proclamar a história, de reivindicar uma consciência e de suscitar a voz. É por isso que, durante o tempo em que ele bate, um tabu o protege, personagem sagrada: os missionários do século XVI o perseguiam como feiticeiro. Os Tupi do Brasil, segundo Soares de Souza, no fim do século XVI, se recusavam a comer um cativo que era bom cantor, quer dizer, portador de um discurso cujas motivações e normas pertencem a uma outra realidade, onde são abolidas as diferenças entre os homens.

Se, ao longo dos tempos e nas muitas *performances*, o homem assumiu o toque do tambor, a mulher, como disse Zumthor (2010), por sua vez, adquiriu um sentido emblemático, tornou-se voz, senhora do canto. Também ela, assim como o tambor, corporalmente recebe e propulsiona o movimento da vida, engravidada de outros corpos, sejam físicos ou aqueles que se fazem presentes em seus corpos, registros de memórias ancestrais. Tanto as mulheres quanto os tambores guardam e propagam mistérios corporais que estremecem corpos e através de *suas vozes*, conservam a tradição; o exemplo do episódio da visitação de Maria a Isabel, uma cena da tradição judaico-cristã, ilustra essa realidade. Esses corpos metaforizados e que metonimizam várias realidades concentram forças míticas, passíveis de muitas interrogações por aqueles que veem a vida sem dicotomias; eles, como elementos sagrados, transportam muitos a muitos outros espaços entre tempos, sejam interiores, sejam exteriores, direcionando-os ao sentimento de pertença identitária. Talvez pareçam inócuas essas reflexões, mas pelo observado nas descrições das mulheres cantadoras e, das danças dramáticas, esses corpos embalam múltiplos significados.

O que constatamos é que o vibrar dos couros dos tambores, em Helvécia, penetra o coro das mulheres e evoca uma “situação performancial”³⁶ entre os partícipes. Com esse ato, pode-se dizer que os cantos-poemas fissuram-suturam os elementos em amálgama, no vibrar silencioso da memória e dos corpos presentes nas rodas de samba da dança *bate-barriga* e no *terreiro*, bem como em muitas outras manifestações culturais-religiosas que, através da identificação “pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço” (ZUMTHOR, 2007, p.41), e pelo próprio *performer*, vem atualizando e reatualizando a tradição. Essa realidade discursiva dialoga com a reflexão de Leda M. Martins (1997, p.26), ao defender que “esse processo de cruzamento tem engendrado, ao longo da história, jogos ritualísticos de linguagem e de *performance* culturais, modulações semióticas que fundam estratégias de veridicção, traduzindo-se numa reengenharia de operações sígnica plural e plurivalente, instituidora e restauradora de sua significância”. Retomando Zumthor (2010, p. 25),

ninguém duvida que nossas vozes carregam a marca de alguma *arquiescritura*; mas podemos supor que a marca “se inscreve” de outro modo nesse discurso, tanto menos temporal porque ele está melhor enraizado no corpo e se oferece mais à memória, e só a ela.

³⁶ De acordo com Zumthor (2007, p.42), “ato performativo daquele que contempla e daquele que desempenha”.

O corpo e o couro do tambor são a realidade vivida (ZUMTHOR, 2010) e, por conseguinte, determinam a relação do ser com o mundo. Toda ela, e, tudo nela, se pronuncia: a sua extensão material e imaterial, feitura, composições, preenchimentos, sensações, percepções e sonoridade e, por isso, revelam a experiência dos corpos açoitados, rebaixados pelo processo civilizatório, bem como a resistência e a subversividade ao discurso do colonizador, como também enuncia Martins (1997, p. 25):

A colonização da África, a transmigração de escravos para as Américas, o sistema escravocrata e a divisão do continente africano em guetos europeus não conseguiram apagar no *corpo/corpus* africano e de origem africana os signos culturais, textuais e toda a complexa constituição simbólica fundadores de sua alteridade, de suas culturas, de sua diversidade étnica, linguística, de suas civilizações e história.

Corpo, canto e tambor revelam marcas de um passado presente; fazem suscitar coros com a percussão do couro que, entre interações e interrogações histórico-espaciais, recuperam imagens perdidas, construídas e/ou reconstruídas pelas percepções e experiências de memórias individuais e coletivas:

Os africanos transplantados à força para as Américas, através da Diáspora negra, tiveram seu corpo e seu *corpus* desterritorializados. Arrancados de seu *domus* familiar, esse corpo, individual e coletivo, viu-se ocupado pelos emblemas e códigos do europeu, que dele se apossou como senhor, nele grafando seus códigos linguísticos, filosóficos, religiosos, culturais, sua visão de mundo. Assujeitados pelo perverso e violento sistema escravocrata, tornados estrangeiros, coisificados, os africanos que sobreviveram às desumanas condições da travessia marítima transcontinental foram destituídos de sua humanidade, desvestidos de seus sistemas simbólicos, menosprezados pelos ocidentais e reinvestidos por um olhar alheio, o do europeu. Esse olhar, amparado numa visão etnocêntrica e eurocêntrica, desconsiderou a história, as civilizações e culturas africanas, predominantemente ágrafas, menosprezou sua rica textualidade oral; quis invalidar seus panteões, cosmologias, teogonias; impôs, como verdade absoluta, novos operadores simbólicos, um *modus* alheio e totalizante de pensar, interpretar, organizar-se, uma visão de mundo, enfim. (MARTINS, 1997, p.24-25)

Em Helvécia, o couro, o coro e os corpos extirpados das negras dialogam entre metáforas e realidade. É salutar que, em meio ao violento processo de colonização e, por conseguinte, de fragmentações identitárias, o tempo não conseguiu extirpar completamente os atos existenciais performáticos, em especial, o *bate-barriga* e os rituais de candomblé, representados no movimento dos corpos e nos cantos, fundamentais na recuperação e compreensão do passado e de afirmações identitárias no

presente. Certo é que tal acontecimento não ocorreu de forma passiva. Entre conflitos e negociações, as negras mulheres foram ressignificando os fragmentos identitários nos entrechoques do poder com seus corpos, cantos sob o toque dos couros dos caburês e angomas. A vivência desses atos tornou-se, simultaneamente, recuperação, ensinamento e aprendizagem identitárias, porque “a poesia quando silencia explode por dentro a intensa música dos abismos” (CUTI, 2002, p.53).

A tríade canto, couro e corpos se traduz em movimentos. Apresentamos, no próximo subcapítulo, tendo por base os relatos de Andrade (1965) e Carneiro (1982), elementos materiais e simbólicos presentes nas danças dramáticas que dialogam com as performances realizadas no quilombo de Helvécia, tais como o improviso, o uso do tambor, cantos marcados e elaborados em vista às diversas situações sociohistóricas. Como já dissemos anteriormente, não é nosso propósito descrever as múltiplas variedades de danças dramáticas performatizadas pelos afrodescendentes no Brasil, mas, sim, apenas evidenciarmos os traços acima citados.

3.2.3 Corpo em movimento

Mário de Andrade (1965), ao observar o samba rural na cidade de São Paulo, por ocasião do carnaval de 1931, produzido por negros oriundos do interior do estado, compara-o ao que recolhera no nordeste brasileiro, em 1929, e esclarece que a coreografia e a música em nada se assemelhavam ao samba carioca. A função improvisatória, presente no *samba rural*, levava a muitas liberdades de invenção, “bem como a acomodações de textos e esquemas melódicos estratificados e vice-versa” (ANDRADE, 1965, p.146). Para o autor, o improvisador do *samba* cria obedecendo a tendências, constâncias e fatalidades de uma tradição que, por vezes, ele próprio ignora; no entanto, “sua invenção tradicionaliza e estratifica na boca geral”, tendo em vista a riqueza e a sutileza do ritmo e da melodia.

Em sua descrição do *samba*, realça a noção de coletividade e a presença de um chefe *dono-do-samba* (ANDRADE, 1965, p. 148), autoridade importante em ocasiões de perigo à vida ou coesão da coletividade. Na descrição feita por Mário de Andrade, a palavra *samba*, na terminologia utilizada pelos negros, tanto designa “todas as danças da noite como cada uma delas em particular. Tanto dizem ‘ontem o samba esteve melhor’ como ‘agora sou eu que tiro o samba’”. A palavra designa o grupo associado

para dançar sambas” (ANDRADE, 1965, p.151-152). Também esclarece que, em 1933, os termos *samba* e *batuque* eram usados indiferentemente pelos negros.

No *samba rural*, o bumbo domina a cena e define o início de cada dança; em relação aos demais instrumentos de percussão, ele ocupa a posição central da fila, uma primazia que se estende ao seu tocadour. Todos se aglomeram em torno ao bumbo. Conforme relata Andrade (1965), no *samba rural*, as mulheres nunca tocam os instrumentos, diferente dos homens que tocam todos os instrumentos que, durante o *samba*, passam de mão em mão.

Os instrumentistas ficam enfileirados, tendo o bumbo ao centro, “no geral inclinados para frente, como que escutando uma consulta em segredo” (ANDRADE, 1965, p. 149). Mas, de acordo com o autor, a consulta é coletiva. Este sistema assemelha-se ao *jongo*, dança dramática em São Luiz, no estado do Maranhão.

A coletividade é responsável pelo texto-melodia com que se vai sambar. Das consultas, surge o texto-melodia que, cantado por um solista, incerto pelo improvisado, quase sempre em forma de quadra ou dístico, lança-o ao coro que, de prontidão repete. Uma vez que o grupo memorizou, ocorre uma batida forte do bumbo, seguido dos outros instrumentos que aguardam a marcação e, assim, dá-se o início da dança. Caso os sambistas não consigam responder ou memorizar bem e/ou qualquer outro motivo, o próprio solista, percebendo a cena, propõe um novo, ou mesmo, outro solista assume o *samba*.

Mário de Andrade (1965), citando as pesquisas realizadas por Mário Wagner, diz que, muitas vezes, o *dono-do-samba* é o que tira a primeira *deixa*, ou seja, o primeiro verso que será repetido pelos sambadores, enquanto dançam. Este ato fixa uma prática ritualística, litúrgica, no caso profana; entretanto, esse rito de recebimento do chefe não exclui a consulta coletiva. Pontua ainda que, “no geral, é, porém, um dos sambadores, de preferência uma mulher que marca o início da dança com a apresentação da *deixa*” (ANDRADE, 1965, p.156). A terminologia *deixa*, referindo-se ao *samba*, enquanto cantoria, é referendada pelos negros de *ponto*, *toada* e *melodia*, termos bem firmados ao *samba*. Segundo Andrade (1965), o uso do conceito *ponto* também é corrente nas *macumbas* cariocas e nos *jongos* de São Luís de Paraitinga. Nestes últimos, usa-se “*amarrar o ponto*, para significar que um canto de jongo estava bem sustentado pelo solista e aceito pela coletividade, e *desatar o ponto* à entrada dum a toada nova” (ANDRADE, 1965, p. 157).

Semelhante a esses locais, em Helvécia, as terminologias utilizadas para o *samba*, ali denominado de *bate-barriga*, ecoam aquelas descritas por Mário de Andrade, em seus estudos sobre as danças dramáticas, conforme se verifica no relato de dona Faustina:

E que esses cântico que a gente canta, eu venho lembrando do antepassado, meus avós, meus pai. Porque era, eles falava “vou cantar um ponto, um ponto”. Eles faz, eles com eles, amigo fiel, eles falava pra quem era esse ponto. Algum inimigo que eles brigou, então ele tava com raiva, não queria bater e nem matar, então eles cantava um ponto, eles falava *ponto* não *cântico*. E outros falava *uma toada*, “vou cantar uma toada”. Esse toada é o mesmo significado do cântico ou ponto (Entrevista cedida em 19/08/2013).

Ainda segundo Andrade (1965), utilizando-se do discurso de Isidoro, um negro, perto de cem anos, filho de Moçambique e nascido em Minas, vindo quando criança para São Paulo, o *samba*, por natureza, historia algum fato que sucedeu, algo que se aproxima do discurso de dona Faustina, anteriormente referido. E se assim não o faz, pode ser que se trate de *corimá*, ou seja, *jongo batuque*. Ademais, explana que a exatidão do significado de consulta coletiva é passiva de reflexão, pois de acordo com o relato de Isidoro, durante o intervalo para descanso, sem dança e sem o toque dos instrumentos, alguém do grupo tira um novo dístico, de modo que o grupo responde, prolongando em fermata a última sílaba do verso³⁷.

Os improvisos longos evocam verdadeiras litanias, às vezes, lembrando o *cantochão*. De acordo com Andrade (1965, p. 158), “a impressão que se tinha era que o puxador estava procurando um texto coral e uma linha melódica de todos”. Lançado a frase, o coro repete e/ou, quando o *neuma* é mais elaborado, apenas o solista executa, a qual, como um legítimo processo de ensalmo, vai enfeitando e fixando a ideia no grupo³⁸:

A procura do assunto, por não se saber o que aceitável para a coletividade; a luta por um elemento concreto de texto-melódico: o auxílio mútuo de sêres igualmente anônimos; o valor intelectual respiratório dos refrões de caráter neumático: tudo faz com que a canção se crie a si mesma. Surpreende-se um fiat humano, lancinante de primaridade e de apoios no já existente. Recorre-se ao verso-feito tradicional [...]; abandona-se uma idéia por outra; os companheiros dão auxílio; as imagens se associam e, finalmente

³⁷ O termo *fermata* refere-se à suspensão do compasso, para que o executante prolongue a nota por tempo indeterminado.

³⁸ O termo *ensalmo* refere-se à cura de doenças por meio de feitiços e rezas (ordinariamente tiradas dos salmos), benzedura.

é a canção que aparece, feita por si, fácil e ágil, tão fácil e ágil, que não se poderia imaginar o quanto custou (ANDRADE, 1965, p.164).

Coreograficamente, no *samba rural*,

os instrumentistas tocando, avançam em fila para a frente. As filas de dançantes que os defrontam recuam. Depois são estas que avançam enquanto os instrumentistas recuam. A visão que se tem é de um bolo humano mais ou menos ordenado em filas, e que estreitamente apertado, num áspero movimento de inclinar e erguer de torso, avança e recua em pouco passos [...] Na aparência a coreografia é muito precária. Incerto rebolar de ancas, nenhuma virtuosidade com os pés, nunca vi a umbigada tradicional. (ANDRADE, 1965, p. 150)

Mesmo descrevendo certa precariedade na coreografia do *samba rural*, Andrade (1965) explica que, diferente dessa *mise en scène*, em fevereiro de 1931, observou em um *samba rural* um par que se formou de repente no centro da dança coletiva, uma “sublime coreografia sexual” (ANDRADE, 1965, p. 150):

O tocador do bumbo era um negrão esplêndido, camisa-de-meia azul-marinho, maravilhosa musculatura envernizada, com seus 35 anos de valor. Nisto vem primeira vez sambando em frente dêle uma pretinha nova, de boa douçura, que entusiasmou o negrão. Começou dançando com despuorida eloquência e encostou o bumbo com afogo bruto na negrinha. O par ficou admirável. A graça da pretinha se esgueirando ante o bumbo avançando com violência, se aproximando quando êle se retirava no avanço e recuo e obrigação, era mesmo uma graça dominadora. Às vezes o negrão obliquava mais o bumbo, dava uma volta toda, pretendendo ou mimando se aproximar da parceira, porém ela fazia a volta toda com ele, ainda achando mais graça pra vultear sôbre si mesma. Isso o bumbo chorava em malabarismos expressivos, grandes golpes seguidos dum gemer de batidinhas repicadas a que finalizava sempre o golpe sêco em contratempo, no último quarto de um compasso. Era impossível não sentir que o negrão, afastando da negrinha, mandava o seu gôzo todo pro instrumento. Era visível a necessidade que tinha de apalpar com o bumbo enorme o corpito da companheira. Às vezes, quando recuava, avança de supetão dando em cheio com o orço do bumbo no vente dela. Com violência êle fazia. Mas a pretinha dava de banda, ou si, pressentindo a investida, o impulso o permitia, se afastava em resposta, num arretiradinho de corpo. Nunca senti maior sensação artística de sexualidade, que diante daquele par cujo contacto físico era no entanto realizado através dum grande bumbo. Era sensualidade? Deve ser isso que fêz tantos viajantes e cronistas chamarem de *indecentes* os sambas de negros... Mas, se não tenho a menor intenção de negar haja danças sexuais e que muitas danças primitivas guardam um forte visível contingente de sexualidade, não consigo ver neste *samba rural* coisa que o caracterize mais como sensual. A observação mais atenta apaga logo a primeira obscenidade, como observou Chauvet (“Musique Nègre”, Paris, 1929, págs. 5 e 6). O que domina é o ritmo, o pêso, a bulha violenta da percussão, as melodias primárias e uma brutalidade insensível. De vez em quando, no recuo, uma negra volteia rápido sôbre si mesma. (ANDRADE, 1965, 151)

O bumbo nos é apresentado como extensão do corpo do instrumentista. Provoca tanto aquele que o percussiona, quanto o outro, que escuta e responde corporeamente. A força do bumbo, descrito por Andrade, evoca o discurso de Roseli Constantino, na citação inicial deste capítulo: “... quando eu ouço os tambores, quando eu ouço aqueles cantos, é como se meu corpo, realmente, ele se arrepia todo. É mais forte do que eu”. Na cena descrita, mesmo que o autor exponha que não tenha percebido nenhuma *umbigada* entre os partícipes do *samba rural*, nota-se que o movimento realizado com o bumbo coreografado pelo instrumentista e pela sambadora sugere tal *performance*. As formas, aparentemente fixas, não impedem o rompimento de fronteiras, se é que elas existem, referindo-se à dramaticidade das danças descritas por Andrade (1965), mesmo porque o simbolismo na ritualização performática abre múltiplos sentidos.

O fato demonstrado pelo par de sambadores, durante o *samba rural*, corrobora a circunscrição de sensualidade presente nos movimentos do *samba* e que diz respeito aos do *batuque da umbigada*, em suas diversas variações, no território brasileiro. Desse modo, a aproximação da *performance* descrita por Andrade (1965) às do *batuque* ou *samba da umbigada*, salvo as diferenças, procede, visto que elas dialogam em suas dimensões simbólicas.

As pesquisas em dicionários linguísticos e culturais apontam o *batuque da umbigada* como uma dança performática, presente nas cerimônias de fertilidade e núpcias na região do Congo e Angola, inserida pelos escravos, por volta do século XVII, com forte manifestação em todo Brasil, sobretudo em São Paulo. No *batuque da umbigada*, homens e mulheres batem o umbigo um do outro. Na perspectiva da cultura banto, o umbigo é a primeira boca e o ventre materno é a primeira casa, de modo que, ao tocarem os umbigos, os performances celebram e agradecem o dom da concepção.

Na busca por uma raiz terminológica do termo *batuque*, Edison Carneiro (1982) faz uma longa descrição. Cita a forma verbal angolana, do perfeito *emmi gli-a-cuque*, cujo significado “dancei” pode ter sido mal interpretado ou adulterado pelos colonizadores, dando origem ao termo *batuque*. A essa reflexão, acrescentam-se as diversas interpretações dadas ao termo por vários cronistas.

Macedo Soares (1954) refere-se a uma dança ou baile, usuais nas nações conguesa e bunda [angolana], descrição que se coaduna à de Alfredo de Sarmiento, Capelo e Ivens; estes últimos, de acordo com o relato de Carneiro (1982), dão um sentido genérico ao termo *batuque* e incluem ao significado de dança uma caixa grande tocada pelas mãos. Conforme assegura o major Dias de Carvalho, o termo também se

refere ao “conjunto de sons produzidos por instrumentos de percussão” (CARNEIRO, 1982, p.28).

Aludindo à observação realizada por Sarmento e Capelo e Ivens, na região de Luanda, Edison Carneiro expõe que o batuque consiste “num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto ou preta que, depois de executar vários passos, vai dar uma umbigada, a que chamam *semba*, na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do círculo, substituí-lo” (CARNEIRO, 1982, p. 29). Conforme expõe Carneiro (1982), às margens do Cunene, região de Caconda, Capelo e Ivens testemunharam a *performance* do batuque e a descrevem em pormenores:

Dos grupos, em redor, saem alternadamente indivíduos, que no amplo espaço exibem os seus conhecimentos coreográficos, tomando atitudes grotescas. Por via de regra são estas representadas por mímica erótica, que as damas, sobretudo, se esforçam por tornar obscena... Após três ou quatro voltas perante os espectadores, termina o dançarino por dar com o próprio ventre na primeira *ninfa* que lhe parece, saindo esta a repetir cenas idênticas (CARNEIRO, 1982, p. 29).

Diferentes dos relatos de “imoralidades e obscenidades presentes no batuque”, as quais escandalizaram Sarmento, encontram-se os do major Dias de Carvalho. Nas letras e músicas recolhidas por esse cronista, à margem do Cuongo, sobre os *Xinjes*, observam-se comentários do cotidiano, algo já notado por Ladislau Batalha, na *quizomba*, uma dança angolana de pares, cujo termo pode se referir “tanto como o local em que se dança como o grupo de dançarino” (CARNEIRO, 1982, p. 30). Essa observação sobre a natureza do batuque dialoga com o discurso de Isidoro (ANDRADE, 1965), ao referir-se ao *samba rural*, cujo argumento elucida que o *samba*, por natureza, historia algum fato que sucedeu, e o de dona Faustina, em Helvécia, ao descrever sobre as toadas que são elaboradas na *performance bate-barriga*.

Quanto ao *batuque*, Alvarenga (1960) esclarece que, no Brasil, mais do que uma designação de dança em particular, tornou-se um termo genérico para designar coreografias ou danças acompanhadas por instrumentos de percussão. Para essa autora, o termo *samba* substituiu quase completamente a designação *batuque* entre os letrados. Contudo, o povo usa os dois, indiferentemente, com frequência.

Os negros oriundos de Angola e do Congo, no Brasil, assumiram por muitos séculos a mão-de-obra escrava no cultivo de diversas culturas, em áreas geográficas distintas. Essa presença legou aos seus descendentes formas de *batuques* ainda

reconhecíveis, mesmo que recriadas a partir de entrechoques culturais com outros povos. É nesse contexto que inserimos, no quadro das danças dramáticas no Brasil, as *performances* realizadas em Helvécia, gênese dos cantos-poemas. Estamos cientes de que a configuração étnica, em Helvécia, não se restringe à angolana e conguesa; porém, acreditamos que essas tiveram um papel significativo na configuração religiosa e cultural, em Helvécia, e, em grande parte do território brasileiro; isso se justifica pois, de acordo com Carneiro, “veio de Angola e do Congo o maior contingente de escravos do Brasil” (CARNEIRO, 1982, p.32)

Não obstante, em outras localidades, as danças de pares em que sobrevém a umbigada, herança que ritualiza ou reatualiza as performances do *batuque*, são bastante significativas no território brasileiro. De acordo com a cartografia **Folgedos tradicionais**, realizada por Carneiro (1982), o *lundu*, em moda no Brasil nos meados do século XVIII, tão bem descrito nas *Cartas chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga, e o *baiano*, são *performances* que rememoram as descrições observadas em solo africano. No texto de Gonzaga (2013), fragmento da carta 11^a, em que se contam as brejeirices de Fanfarrão, é ilustrada a *performance* do *lundu*:

Fingindo a moça que levanta a saia
E voando na ponta dos dedinhos,
Prega no machacaz, de quem mais gosta,
A lasciva umbigada, abrindo os braços;
Então o machacaz, mexendo a bunda,
Pondo uma mão na testa, outra na ilharga,
Ou dando alguns estalos com os dedos,
Seguindo das violas o compasso,
Lhe diz—"eu pago, eu pago"—e, de repente,
Sobre a torpe michela atira o salto.
Ó dança venturosa! Tu entravas
Nas humildes choupanas, onde as negras,
Aonde as vis mulatas, apertando
Por baixo do bandulho a larga cinta,
Te honravam, c'os marotos e brejeiros,
Batendo sobre o chão o pé descalço
(GONZAGA, 1995, p.219).

O fato de o *lundu* ter se assumido como uma dança urbana, interpretada em salas burguesas, distinguiu-o “das danças do tipo Batuque ou Samba, e em que a origem africana é certa ou possível” (ALVARENGA, 1960, p. 148). Mesmo que não se possa confirmar a aproximação do *lundu* com certa influência da coreografia espanhola, tal feito é evidenciado através de um documento expedido, em 1780, pelo governador de Pernambuco ao governo português, no qual compara a dança “aos fandangos em Castela

e fôfas em Portugal” (p. 149). Incerta a sua origem, Andrade (1965), em seus estudos inéditos sobre as danças dramáticas, salienta a importância social que teve essa dança, no Brasil, para o negro, por se tratar da primeira forma de música negra aceita pela sociedade. Conforme explica Alvarenga (1960), citando Andrade, através do *lundu*, o negro imprimiu à música características importantes “como a sistematização da síncopa e o emprego da sétima abaixada” (ALVARENGA, 1960, p. 150). Estes elementos foram encontrados, em 1834, na canção do compositor Cândido Inácio da Silva, por Andrade, que alertou para o fato de que, se assim o encontrara, era porque tais elementos já estavam “fixados como característica da música afro-brasileira” (ALVARENGA, 1960, p. 150).

Nesse cenário rítmico, cultural e religioso, em que as danças firmam e afirmam presença, apreendemos o *coco*, uma dança que reflete indício de origem africana, assim considerada por muitos estudiosos e que, notoriamente, ocupa o nordeste brasileiro. Nos relatos de Oneyda Alvarenga (1960), constatamos que essa dança chegou às casas burguesas de Alagoas e Paraíba “como dança vinda do povo” (p. 144). Ainda segundo a autora, observando a estrutura coreográfica, talvez se possa dizer que esta revela duas fontes étnicas, a *umbigada*, essencialmente africana, e a *roda*, elemento característico tanto entre os ameríndios, como de procedência ibérica.

Retomando os relatos de Carneiro (1982), há muitas variações dessa *performance* no Nordeste, as quais surgiram e desapareceram durante a sua intensa evolução, sobretudo em Alagoas, conforme identificações realizadas por Théó Brandão³⁹.

Na dança do *coco*, o tocador, denominado *coqueiro* ou *coquista*, lança o canto, também conhecido por *coco* ou *embolada*, e os presentes respondem em coro. No ato coreográfico,

os dançarinos organizam-se em círculos, de que fazem parte os músicos, com pequenos tambores (zambê) que percutem entre as pernas. Um dos dançarinos vem para o centro do círculo e dança, exercitando a sua iniciativa, até passar a vez, com uma *umbigada*, ou um simulacro de *umbigada*, a outro parceiro. (CARNEIRO, 1982, p.35)

³⁹*De parelha trocada ou de visita*, a primeira que se conhece para as modalidades alagoanas, os dançadores se dispunham aos pares, em círculo, em movimento para a esquerda; *solto*, os pares, à vontade, recebiam e faziam visitas; *virado*, em vez de uma parelha, um único dançarino ao centro; *trocado ou troca-parelha*, após a primeira [?] *umbigada*, a parelha visitante trocava a dama com a visitada, em vez de o fazer dama e cavalheiro do mesmo par; *de parelha*, sem troca de visita, em círculo, um atrás dos outros; *em fileira*, as parelhas em filas sapateavam *vis-à-vis* a número correspondente de outros pares.

Como variante, observada em Alagoas por Brandão, tido como diverso, do ponto de vista da coreografia,

em vez de roda (isto é, de roda com um só par de dançadores no centro), ele se caracterizava, na sua forma mais usual, pela vista múltipla, isto é, pelo deslocamento, no sentido dos ponteiros dos relógios, de pares que ora recebem umbigadas dos seus vizinhos lado a lado, ora saem a visitá-los, e contínua e ordenadamente a ocupar-lhes as posições anteriormente mantidas na roda ideal do coco (CARNEIRO, 1982, p. 137).

O universo coreográfico desenvolvido pelos negros em solo brasileiro demonstra a capacidade que tiveram em ressignificar memórias, espaços e história. No Maranhão, o *tambor-de-crioula*, uma variante incontestada do *samba*, ilustra essa realidade. De acordo com observações pessoais de Carneiro (1982), apenas as mulheres dançam a coreografia, embaladas por três tambores distintos, nos quais os tocadores dispõem se colocam como se os estivessem cavalgando. O autor chama a atenção ao toque de perna contra perna (*punga*), coreografado pelas mulheres, sinalizando que estão passando a vez de dançar. Ainda, segundo Carneiro (1982), também se observou a passagem da vez de dançar com uma umbigada. Embora sendo uma coreografia realizada por mulheres, os tocadores e assistentes, nos momentos finais, podem substituir as mulheres coreografando um jogo semelhante à pernada carioca (*punga*) (CARNEIRO, 1982, p.38).

Na Bahia, o *samba* ou *batuque* recebeu várias denominações complementares, oriundas de detalhes de execução coreográfica, conforme se verifica nos relatos de Alvarenga (1960) e Carneiro (1982). De modo geral, no *samba* baiano, os participantes organizam-se em círculo, de modo que

um dos presentes inicia o *samba*, dançando, sozinho, no meio da roda, por alguns minutos, depois do que, fazendo mesuras, meneios de corpo e arremedos de ataque com as pernas, provoca outra pessoa a substituí-lo com a umbigada – ora a união dos ventres, ora um leve toque com a perna, ora um convite mímico à dança. A pessoa visada não pode escapar... e deve dançar ou passar adiante a vez (CARNEIRO, 1982, p. 39).

O ato coreográfico do *samba* baiano é acompanhado por pandeiro, violão, chocalho e, às vezes, castanholas e berimbaus. Raramente o canto é tirado pelo dançarino solista. Normalmente, é alguém do grupo de instrumentistas que lança o canto e a roda responde em coro. Sua estrutura poético-musical corresponde à forma verso-refrão que, segundo Alvarenga (1960, p. 133), é “uma possível origem negro-

africana”. Na ausência de um refrão, o *samba* é denominado de *samba-corrido*, normalmente composto de “um verso único, solista, a que se segue um refrão coral ou que é repetido como estribilho pelo coro” (ALVARENGA, 1960, p. 133). Conforme aclara Carneiro (1982), é, justamente, o dístico ou monóstico, em verso-refrão, que passa a desempenhar o papel de estribilho.

Além da umbigada, ato coreográfico presente no samba de roda, outros passos descritos, tanto por Alvarenga (1960), quanto por Carneiro (1982), funcionam como uma espécie de concurso para ver quem melhor executa o que os textos exigem do solista (sambador). Por exemplo, o *corta-jaca*, o *separa-o-visgo*, o *apanha-o-bago*, o *bate-baú* ou o *miudinho*:

No *corta-a-jaca* o sambista não para de correr a roda. Um dos pés (quase sempre o esquerdo) continua o passo básico, avançando e recuando como se estivesse afagando o solo. O outro [pé], em contratempo, meio de ponta para baixo, faz como se fosse uma lâmina flexível, indo e vindo, penetrando num objeto de superfície áspera e conteúdo resistente.

[...] Depois, para *separar-o-visgo*, sem mudar a marcação do pé esquerdo, abaixa e suspende o pé direito, gradativamente, várias vezes, em horizontal, nega a ponta num espiral ligeiro e, com mais energia, limpa a sola num gesto lateral. Há quem *corte a jaca* e *separe o visgo* numa única sequência. O pé que corta, vez em quando, resvala para fora, como que tirando alguma coisa que se lhe tivesse presa.

Entre o *corta a jaca* e o *separar o visgo*, o sambista [...] dá um saltinho, agachando-se num jeito de pegar no chão um caroço imaginário que escapasse [...] Há sambistas extremados que perseguem o caroço que rola, sambando meio abaixadinhos, num movimento de deslize, enquanto a mão tateia o chão.

[...] O *bate-baú*, a dança era de pares e tinha esse nome porque, ritmadamente, os dançarinos davam-se umbigadas unindo os baixos-ventres, o busto inclinado para trás e as pernas arqueadas... (CARNEIRO, 1982, p. 39).

Outro elemento coreográfico que ocorre no Samba baiano é o *Miudinho*, em que as mulheres avançam como se fossem bonecas de mola, com o corpo imóvel e num movimento quase imperceptível de pés, num ritmo rápido e sempre igual (ALVARENGA, 1960, p. 135).

Diante das citações de Carneiro (1982) e Alvarenga (1945), convém evocarmos as reflexões de Araújo (2013), pois, de acordo com esse último, a designação genérica, pelo termo *batuque*, às performances desenvolvidas pelos negros em solos africanos e brasileiros, oculta a complexidade e diversidade de formas poéticas musicais e outras, que abrigam significados e significantes que os *olhares coloniais*, apenas viram de soslaio.

Um único termo não consubstancia a multiplicidade de formas e movimentos, mesmo que semelhantes, pois os corpos e os toques registram experiências inscritas no

corpo e na mente dos partícipes, tornando-os únicos. De fundo, constatamos que muitos registros, sob um olhar de fora para dentro, por vezes com marcas forjadas pelo colonialismo, tornam exótico aquilo que não conseguem apreender, qualificando-o com estigmas depreciativos.

Apreendemos que os estudos de Andrade (1965), Alvarenga (1960) e Carneiro (1982), sobre as danças por eles classificadas, apontam importantes conexões destas com os fenômenos sociais e culturais, nos espaços e no tempo histórico das sociedades em que se inseriram. Carneiro (1982), não por acaso, referindo-se ao *samba de umbigada*, chama atenção para a necessidade de se “passar do registro – ou seja, do fenômeno em si – para a pesquisa sistemática, para a investigação científica que explique o fenômeno em relação com os fatos sociais e culturais próximos e remotos que lhe dão a configuração final” (CARNEIRO, 1982, p.55).

No fluxo dessa aspiração, entendemos a importância que os aspectos sociohistóricos e culturais possuem em relação à *performance*, ato germinal de vozes corporais, sonoras e daquelas percebíveis em objetos emblemáticos que dela fazem parte, a exemplo o *tambor deitado*, citado, anteriormente, como operador de discurso. É, nessa perspectiva que apresentamos o *bate-barriga* e o *embarreiro*, atos performáticos, cujas vozes poéticas dinamizam, ritualizam e reatualizam a tradição desde *muito, muito tempo*, conforme nos relatou dona Faustina, revelando negociações e resistência identitárias na organização espacial da Colônia Leopoldina para o distrito de Helvécia.

3.2.4 Bate-barriga_ Dança, canto, poema, jogo ou ritual?

Então, é uma coisa que a gente faz porque gosta, faz com o coração. Porque é uma coisa que Deus já deixou. E, essa dança do bate-barriga não é de agora, ela vem de muito tempo, muito tempo mesmo. Porque foi no tempo dos escravos que surgiu essa dança [...] E essa dança foi continuando com esses pessoal mais velho, chego meus bisavós, meus avós, meu pai. E, aí, herdei um pouquinho do meu pai, não deixei morrer (Entrevista com Dona Faustina, cedida em 2013).

O embrião da dança *bate-barriga*, em Helvécia, assim como o do *batuque* e o das narrativas orais, fundiu-se na história milenar dos povos africanos, sob o toque do tambor. Outras denominações e algumas variações dessas *performances* foram sendo

experimentadas, mantidas e recriadas, adaptando-se aos espaços e às circunstâncias, em constante diálogo com as memórias dos negros repatriados e com as de outros povos. Quanto à dança *bate-barriga*, o que se sabe é que “não é de agora, ela vem de muito tempo, muito tempo mesmo”, conforme exposição de dona Faustina, no início deste subcapítulo. A cantora, em outro momento discursivo, com olhos luminosos, clareando o nosso entendimento sobre como se deu o início da *bate-barriga*, relata:

A finalidade dessa dança do *bate-barriga*, que é uma dança que a gente vem resgatando ela de muito tempo, do antepassado, dos nossos tataravós que era dos escravo, que ainda aconteceu eles [...] a escravidão. Então, veio de geração em geração. Meus tataravós, meus avós, meus pais... Até chegou entre nós. Que a gente faz essa dança porque achamos que é uma dança bonita. De não deixar morrer, de resgatar e do nosso jeito que antes era até mais diferente. Mas do nosso jeito tamo levano ... (entrevista cedida em 2012).

Aprendemos que, na *performance bate-barriga*, os movimentos ligados ao canto e ao toque do *tambor deitado* foram afirmando identidades e, simbolicamente, adornaram expressivamente os corpos, contando histórias pessoais e comunitárias, passadas de geração a geração, adaptando-se às experiências presentes, com os olhos no passado. Essa analogia recupera as imagens do anjo, descrito por Benjamin (2011), e o conceito de *narrador*, elucidado pelo autor, bem como a do pássaro *sankofa*, já mencionados no início deste capítulo.

A sacralidade de que se reveste a *performance bate-barriga*, como criação divina, algo que o próprio Deus deixou, como disse dona Faustina na epígrafe desse subcapítulo, destemporaliza o saber nela comunicado e exime qualquer opróbrio que se deseja referir. Ao mesmo tempo, convalida o mistério que a circunda; não obstante, ela marca seu conhecimento, ao comunicá-lo. De acordo com Paulo Zumthor (2007), mesmo referindo-se a outro contexto,

a *performance* e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da *performance* afeta o que é conhecido. A *performance* de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação; comunicando, ela o marca (ZUMTHOR, 2007, p. 32).

A sacralidade que referimos, coadunando às reflexões de Zumthor (2007), encontra ressonância no movimento das negras cantadoras ao iniciarem a *performance bate-barriga*. Ainda que de improviso, a que elas chamam de *ensaio*, mas que preferimos denominar *ensinamento iniciático*, as cantadoras não perdem de vista o

propósito da tradição e, por isso, fazem reverência às forças divinas e ao tambor. Com os corpos encurvados, movimentam-se lentamente em direção ao tambor, cantando “nha zambê, nha zambê combelecô, mãe, mãe, mãe, / nha zambê, nha zambê combelecô, mãe, mãe, mãe”; Notoriamente, percebemos uma tomada de posse do espaço. Pouco-a-pouco, os movimentos dos corpos, as entonações das vozes e os sons dos tambores, vão preenchendo os espaços vazios do salão, conferindo-lhes um caráter que inspira sacralidade. As cantadoras, mesmo que não saibam o significado das palavras cantadas, acreditam na força que possuem ao serem enunciadas.

Esse fato aproxima-nos da reflexão poética de Augusto de Campos (1974, p. 309): “estou pensando/ no mistério das letras de música tão frágeis quando escritas/ tão fortes quando cantadas [...]”. Não intencionamos traçar um comparativo entre escrita e oralidade, tão somente, trazer a essa realidade o discurso de Paul Zumthor (2010), ao elucidar que o poeta oral, trabalhando numa espécie de ateliê, encontra à disposição, “não apenas um instrumento, mas fragmentos pré-elaborados de matéria (musical e verbal)” (2010, p. 209). Segundo o autor, o uso de tais fragmentos se impõe de modo absoluto. Não por acaso, lembra que o poeta senegalês Léopold Sédar Senghor, em 1960, declarou que os seus poemas foram escritos “desejando ouvi-los cantar, acompanhados de instrumentos africanos: ou seja, na plenitude de seu sentido” (2010, p. 211).

Retomando o sentido de *performance*, descrito por Paul Zumthor (2007), e extendendo-o ao discurso do poeta, é possível reafirmar que tal desejo ocorre pelo fato de a performance não ser “simplesmente um meio de comunicação; comunicando, ela o marca” (2007, p.32). Dessarte, é possível dizer que, no ateliê performático das mulheres cantadoras de Helvécia, a “palavra poética, voz, melodia – texto, energia, forma sonora ativamente unidos em *performance*, concorrem para a unicidade de um sentido” (ZUMTHOR, 2010, p. 207). É nesse contexto discursivo que inserimos a *performance bate-barriga*, o *embarreiro* e as *litanias*, em Helvécia.

A busca inicial por uma etimologia do termo *bate-barriga* assentou-se nos trabalhos de Andrade (1965), Carneiro (1982) e Alvarenga (1960), sobre o *batuque de umbigada* e nos discursos das mulheres cantadoras de Helvécia. Muito foi dito e ainda há muito o que se dizer, tendo em vista as apropriações e entrechoques culturais dos povos africanos, ao se reorganizarem em solo brasileiro, fato que nos levou a compreender que qualquer generalização tornava-se inócua, tendo em vista a complexidade e a diversidade desses povos, suas culturas, cosmogonias e histórias de

vida. Vale salientar que, nos registros dos autores citados, não encontramos nenhuma referência ao termo *bate-barriga*. Contudo, evidenciamos que muitas danças por eles descritas, desenvolvidas pelos negros em diferentes regiões brasileiras, dialogavam e se aproximavam da *performance bate-barriga*, sobretudo, as que descrevemos no subcapítulo “Corpo em movimento”.

A nossa compreensão do termo se deu a partir dos discursos das mulheres cantadoras, em Helvécia. Neles, constatamos o uso dos termos *tambor de natal*, *bate-saca*, *tambor*, *batuque*, todos fazendo alusão à *performance bate-barriga*. Algumas vezes notamos certa restrição ao termo *bate-saca*, referindo-se apenas ao movimento coreográfico da *performance*. Esse entendimento logo foi desfeito, tendo em vista o emprego pela maioria das mulheres cantadoras para várias situações. Desse modo, verificamos que todos possuem um sentido amplo, por agregar vários elementos e situações; pelo percebido, não há compartimentações enclausuradas. A natureza desses termos é totalizante, eles tanto se referem à dança (coreografia), quanto à cantoria ou ao local da festa. Ao indagarmos a dona Brasília sobre um canto de *bate-barriga*, ela logo se pronunciou: “esse mesmo que eu falei com ocê aí é do *bate-barriga*, do *bater-saca*, *bater-barriga*” (Entrevista cedida em 2012). Tudo concorre para uma *unicidade de sentido*.

Dona Faustina, aludindo à dança *bate-barriga*, explica: “antes, eles falava *tambor de natal* [...] Pois é, quando tinha o *batuque*, o *tambor de natal*, lá no Rio do Sul, às vêis a gente que não ia, não dava pra nós ir lá [...] ficava só imaginando; como será que está essa *festa* lá?” (Entrevista cedida em 2012).

O termo *tambor de natal* é antecedido pelo de *batuque* que, no discurso, entende-se por *festa*. Compreendemos que o uso do termo *tambor de natal* se justifica, pois, conforme relato, nos dias 24 e 25 de dezembro, “mesmo se antecipava ou então se atrasava um pouco” (Entrevista com Dona Faustina, cedida em 2013), ocorria uma grande celebração na roça do pai das irmãs Fidelina, Maria e Cheia. Nesse espaço, o *tambor de natal* se destacava pela fartura de comida, pelas litâneas que se realizavam em torno de uma casinha feita de palha de coco, que, ainda hoje, ali se encontra, e pela dança que só terminava ao nascer do dia.

A fartura de comida nos dias de rezas e danças, até o nascer do sol, era uma condição rigorosamente estabelecida pela comunidade, como uma pedagogia internalizada nas celebrações, conforme constatamos em muitos depoimentos:

Toninha: _ Finada Pereira, finada Isabel, finada Bina era as três cozinheira. Olha os tachos de carne de porco e os tachos de feijão [nesse momento dona Toninha abre completamente os braços, denotando o tamanho dos tachos]. Arroz mesmo era bem...

Francisca: _ Bem difícil.

Toninha: _ Bem pouco, bem difícil. Era o pirão.

Francisca: _ Pirão, era sim.

Toninha: _ Com feijão e carne cunzida com ou mustarda ou repolho.

Francisca: _ É. E fazia aquele pirão, botava em cima da mesa...

Toninha: _ É.

Francisca: _ Na gamela, né?

Toninha: _ Na gamela.

Francisca: _ E culé de pau pra poder tirar.

Toninha: _ Tirar.

Francisca: _ Cada um tirava e colocava no prato. Não era?

Toninha: _ Colocava no prato pra cumer. Quando dava, e antes de começar o *bate-barriga*. Quando dava de manhã cedo [recuperando a ideia inicial], e antes de sair, era a mesma coisa que jantou; comia pra cada um ir embora.

Francisca: _ É, sim, era mesmo.

Toninha: _ Ninguém ia embora de barriga vazia.

Francisca: _ É meu sinhô.

Toninha: _ Quando dava de manhã cedo, sete hora, mesa tava forrada de comida de novo. Cada um pegar seu prato pra ir embora de barriga cheia.

De fato, todas as mulheres cantadoras salientaram que a fartura e partilha de alimentos era algo sagrado em todos os festejos. Entretanto, os relatos das cantadoras destacam os realizados na época da fogueira, em honra a Santo Antônio, que era promovido pelo avô de Toninha; o de São João, por João Rafael; o de São Pedro, por Pedro Silva, que também festejava Sant'Ana; e o de natal, pela família das irmãs Maria, Fidelina e Cheia.

Observamos um reconhecimento explícito devotado ao *tambor de natal*. Nos registros orais, identificamos discursos que convalidam essa assertiva: “[...] o mais importante era comemorado no natal. Até que botou o nome *tambor de natal*. Tem o *bate-barriga*, tem o *umbigada*, tem *batuque*. Mas, porém, antigamente, quando veio no meu conhecimento, se chamava *tambor de natal*” (Entrevista com dona Faustina, cedida em 2013).

Parece que, ao se apropriarem de uma festa cristã, para designar seus ritos performáticos, os negros elaboraram uma forma significativa de resistência, manutenção e resguardos identitários; quiçá, uma forma de proteção social pois, conforme nos atestam dona Faustina e dona Cocota, os realizadores de tais *performances* eram todos macumbeiros. Justapondo a sua tradição à tradição dominante, estavam protegendo-a dos olhares e ações discriminatórios:

Faustina: [...] Era tradicional o tambor de natal, não era Cocota?
Cocota: É sim.

Faustina: Tambor de natal era mais lá no Rio do Sul, quando não era lá, era aqui [Helvécia] com [...] Maria de Felícia. Tudo era macumbeiro que já se foi. E lá no Rio do Sul, lá no ... Como é, onde Zuza morou? (Entrevista cedida em 2013).

A incorporação do termo *tambor de natal* demonstra o processo de negociação que, direta ou indiretamente, recordando-nos de outras performances realizadas em solo brasileiro, fez-se necessário para que as comunidades negras realizassem os seus rituais celebrativos. Assumir obrigações católicas não significou submissão e, sim, sabedoria para enfrentar conflitos e preservar tradições.

Se, no relato de dona Faustina, o termo *tambor de natal* precede os demais, também observamos que o termo *bate-saca* assume tal posto. Em outro momento discursivo, dona Cocota esclarece: “o *bate-barriga* de primeiro era *bate a saca*, né?” (Entrevista cedida em 2013). Considerando os argumentos anteriores sobre as formas de negociação para a manutenção da tradição, e verificando os discursos das cantadoras, constatamos que a fala de dona Cocota encontra ressonância na maioria das mulheres cantadoras.

É importante salientarmos que dona Faustina, ainda que tenha enunciado a preeminência do *tambor de natal*, também utiliza o termo *bate-saca*, na maioria das vezes, referindo-se à *performance bate-barriga*. Provavelmente, em se tratando de uma colônia agrícola de cultivo do café, *bate-saca* seja uma metáfora construída a partir da comparação da coxa humana com a saca de café.

Encontramos em um anexo do livro **Danças do Brasil**, de Felícitas Barreto (1958), o termo *bate-saco*, que se aproxima ao *bate-saca*, termo corrente entre os partícipes da dança *bate-barriga*, em Helvécia. No referido livro, não há quaisquer outras referências sobre o *bate-saco*, apenas consta de uma lista de muitas outras danças não descritas que, segundo a autora, careciam de maior representatividade.

Supomos que o conjunto de significados dos termos *bate-saca*, *tambor de natal* e *bate-barriga*, por metonimizarem realidades a partir de experiências e negociações sociais, continuarão a receber novos influxos semânticos pelos partícipes que protagonizam essas *performances* e pela própria comunidade que os convalidam, com as suas narrativas.

A raiz etimológica desses termos torna-se significativa à medida que dialoga com os significados no presente. Essa reflexão aproxima-se do discurso de Benjamin (2011), “Sobre o conceito da História”, mesmo se referindo a outro contexto; para o

autor, articular o passado “significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (p. 224). O reconhecimento identitário e a luta pela posse das terras relampejam memórias que buscam ressonâncias na ancestralidade, através das toadas, aqui, denominadas de cantos-poemas, e das culturas e religiosidades africanas, elementos matriciais de muitas designações e *performances* elaboradas pelos povos africanos em solo brasileiro, dentre eles, o *bate-barriga*, que coloca os corpos em movimento.

Os corpos na dança *bate-barriga* obedecem ao repique do tambor. Antes que se iniciem os seus movimentos, é preciso que o canto esteja *afinado*, ou seja, aprendido pelo grupo presente. Comparando-se à cultura oral primária, citada por ONG (1998), a retenção e ou recuperação do canto é cuidadosamente articulada por padrões mnemônicos, moldados para uma pronta repetição. Por isso, normalmente, surgem de padrões rítmicos ou expressões formulares, que são “constantemente ouvidos por todos, de forma a vir prontamente ao espírito, e que são eles próprios modelados para a retenção e a rápida recordação” (ONG, 1998, p. 45).

Na *performance bate-barriga*, a coletividade é responsável pelo texto-melodia, fato que, igualmente, constatamos nos escritos sobre o samba rural (ANDRADE, 1965). Definidos a marcação e o canto, tem início a dança. Para ilustrar esse ato, apresentamos a descrição de dona Faustina sobre a *performance bate-barriga*, suas teorias, memórias e experiências.

Pois é, vamo lá: no bate-barriga, mulé com mulé bate saca. Eles fala *bate-barriga*, é o nome, e eles acham melhor colocá: “Vambora no *bate-barriga*”. Masí, não é, na verdade não é *bate-barriga*, *bate saca*. E pra que bate uma saca que chega, tem vez que nego que já tá de parte assim escuta estralar. Bateu coxa com coxa, tá entendendo, coxa com coxa. Pra que não machuque... tá essa roda de mulher, começou a cantar, tamborzeiro vai dando o tom no tambor, eu vou cantando e ele vai dando o tom. Quando entra vezes do cantador entoar, o cantador entoar o cântico pra ele começa mesmo a repicar o tambor, eu saio do meu lugar, entro pra dentro da roda. De dentro da roda, eu já dou aquela volta e venho junto a você que tá do meu lado. Se você é homem, aí eu vou só fazer a cortesia com você, danço daqui como quem tá dançando uma lambada. Eu danço, você dança de lá, eu danço daqui, você dança de lá. Eu posso dar uma rodada, que mulhé gosta de vesti a saia pra fazer aquela rodada, né? Eu posso dar uma rodada, eu fico no teu lugar, e você é que vai sair procurando outra pessoa pra você fazer aquela cortesia também. Se você encontrou com um homem, não importa se foi aqui dento. Se foi com homem, vocês dois pode bater saca, e se não for com homem, você chegou aqui, você tocou uma mulé, você vai dançar a lambada na frente dela, vai dançar que quando ela dá aquela rodada, você vem pro lugar em que ela estava e ela que vai sair e entrar aqui procurando uma pessoa pra ela bater a saca. Se ela encontrou com uma mulé, ela dá a volta, dá um tempera de cá a outra tempera de lá e quando marcô a saca as duas bate. Só que porém, quem tá no canto, recebe da perna fechada. Eu tô num canto, a mulhé veio de lá, eu

vou receber ela assim ó, com a perna assim. Ela vem com a perna aberta, aí só bate as coxa. E quando eu que vou dali, pra bater nela que tá no canto, eu que vou, pra mim ter jogo, pra mim bater nela, eu vou fazer isso, eu vou bater com a perna aberta. E a perna dela tá pegando em mim assim, onde bate coxa com coxa. Mas se eu chegá e tá ela, e ela , se eu fazer a minha rolda, sapatiá na frente dela e quando dá na hora que eu for batê memo, a coxa dela, ela me receber assim os nossos joelho vai pegar e vai batê... e quando bate, ah meu Deus [...] caiu lá no chão desenrolando. Então tem que saber, por isso que eu ensaio antes com as minina pra poder não machucar. Onde eu ensaiei, ensaiei, a mulhé véia, sente só a história, ruim de aprender as coisa: “cê não pode batê uma saca e pulá. Pra batê saca não. É você fazer isso, você cair. A danada da mulherzinha baxinha derrubou uma mulé desse tamanho com uma saca. Porque a mulhé não sabia. Quando ela saíu dali que foi lá que foi lá bater a saca, na hora de fazer o jogo do corpo dela receber, ela fez isso, bateu a saca e foi lá no chão, e caiu. Costuma cair memo, entendeu? Então, tudo tem que saber. E homem com homem, bate. Eu mulher com homem, eu vou fazer cortesia, eu vou na frente do homem, eu vou dançar um pouquinho igual quem tá dançando lambada, dou uma rodadinha e, dou uma rodadinha e..., ele de lá e eu de cá. Esse que eu fiz isso aqui, faz de conta que nós bate tudo que é saca, entendeu? Faz de conta que nós bate tudo que é saca. Mas num bateu. Entendeu, né? Ele também vai ta aí, remexendo também ó. Entendeu, né? O causo de homem e mulher é esse aqui (Entrevista cedida em 2013).

O discurso de dona Faustina alude a vários elementos merecedores de reflexões. Constatamos uma pedagogia inerente à dança, de que sambadores e ritmistas devem ter conhecimento. Conforme descrição de dona Faustina, “nego que já tá de parte”, aquele que se encontra próximo à roda de samba ou mesmo, como parte integrante, “escuta estralar” o bater de coxas. Aprendemos desse fato que a dança *bate-barriga* não se reduz a um simples bater de coxa, denota força e equilíbrio por parte das sambadoras. Talvez esse bater seja uma demonstração de poder, um controle dos movimentos que se aproximam do jogo da capoeira, além dos jogos de palavras inerentes à dança e uma representação social na comunidade. Dona Cocota, uma matriarca que não teve filhos, mas como parteira de 318 meninos ocupa o posto de grande mãe na comunidade, corrobora o discurso de dona Faustina, com suas narrativas, utilizando-se de outros termos. Com muitas expressões e movimentos corpóreos, expõe dona Cocota:

Ai meu [...] O *bate-barriga* de primeiro era *bate a saca*, né, era batendo. E agora as minina tão brincano, festejano na ronda de *bate-barriga*; não é não [...]? Mas *bate-barriga* mesmo que batia era a perna, uma na outra. A gente dava aquela rodada, chegava uma na outra e chegava a saca. E agora elas tum fazeno [...] agora não tem mais muié pra isso, as muié tudo miudinha. Naquele tempo era mulé de saia grande, tinha com que mandá trás, rodá, *hummm*, pra recebê aqui, né? [bate firmemente as mãos nas coxas] Mais agora, coitada, tudo franzina, fraquinha, as coisa mudou. Até comida mudô, né? [...] fazer aquela saca, não. Ma tão fazeno coisa boa, né? Naquele tempo, era *bate-barriga* mesmo, aqui, *bate-barriga* não, era isso aqui que batia. Que aqui, nesse terrerinho aqui [...] cantava muito bem. [...] ô vontade! Mai cadê [

perna, grifo meu]. Mai que eu tenho vontade, eu tenho. Mai agora tá bom tamém, que inda não terminô (Entrevista cedida em 2013).

As narrativas partilhadas na varanda de dona Cocota permitiram diálogos entre tempos, lembranças que se materializaram no movimento de seu corpo. Observando dona Cocota falar sobre o *bate-barriga*, percebemos que não eram apenas as palavras que esclareciam, mas todo o seu corpo era portador de significados. Sentada à cadeira, movia os quadris e coxas como se estivesse numa roda da dança. Suas mãos firmes batiam sobre as coxas, indiciando a força e as habilidades a ela inerentes acompanhadas de um *hummmm*, suspiro demorado, traduzindo o prazer que a dança lhe proporcionava.

A necessária intervenção do corpo ocorre em função da resistência, espessura e densidade que as palavras possuem, pois “o discurso que alguém me faz sobre o mundo [...] constitui para mim um *corpo-a-corpo* com o mundo [...]. O corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo” (ZUMTHOR, 2007, p. 77). Nessa abordagem do autor, compreendemos que o texto poético significa o mundo, visto que

é pelo corpo que o sentido é aí percebido. O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível. O mundo que me significa o texto poético é necessariamente dessa ordem; ele é muito mais do que o objeto de um discurso informativo (ZUMTHOR, 2007, p. 78).

A ritualidade do gesto situa e confirma, num espaço produtor de sentido, um mundo vivido, pois a “oralidade não se reduz à ação da voz” (ZUMTHOR, 2010, p. 217). A permanente associação entre gesto e enunciado se projeta na *performance*, demonstrando, no intérprete, o dinamismo da mesma que, “a todo momento liga a palavra que se forma ao olhar que se lança e à imagem que nos proporciona o corpo do outro” (p. 218), elementos evidentes em dona Cocota. Esse mostrar, esse tornar visível, revela algo mais profundo no ato comunicativo da corporeidade; o corpo do intérprete e o cenário não apelam apenas à visualidade. Na dinâmica enunciativa, o intérprete se oferece a um contato, de modo que o expectador-ouvinte ouve, vê e o toca numa virtualidade bem próxima. Tudo se endereça ao outro, inclusive a mudez ou o olhar.

Da varanda de sua casa, dona Cocota delineia o perfil das antigas sambadoras em sentido oposto à adjetivação feita às mulheres atuais, que *brincam* o *bate-barriga*. No dizer da anciã, “as minina tão brincano”, fato que encontra ressonância nas reflexões anteriores que pautaram o caráter de poder, força e equilíbrio devotado às mulheres

sambadoras na comunidade. A dança ultrapassava o simples divertimento; sua ritualística denotava respeito àquelas que a dominavam. Apropriamo-nos das reflexões de Zumthor (2010), mesmo que se referindo à dança indiana, por analogia as estendemos ao *bate-barriga*: “às vezes, mesmo que o corpo inteiro se mova e participe, um de seus gestos é mais carregado de significado que os outros” (ZUMTHOR, 2010, p. 225). Parece que, para as mulheres da dança *bate-barriga*, uma das mensagens essenciais, pela representatividade antes referida, provém do bater de coxas e do *canto-poema* vocalizado, já que o resto do corpo forma apenas o contexto. A esse respeito, Maria, conhecida por Tidinha, responsável pelo envio do pedido de reconhecimento de Helvécia como quilombo à Fundação Palmares, declara:

Falar do *bate-barriga* que é uma dança que aconteceu, né? Aconteceu e acontece na nossa comunidade é falar da minha vó Bina. O nome dela é Avelina, mas o apelido dela é Bina; e assim era uma das maiores dançarina do *bate-barriga*. E aí o meu pai fala que, quando a minha avó chegava no salão pra dançar, então tinha gente, todo mundo abria alas porque Bina chegou pra dançar o *bate-barriga*, né? A minha mãe também era dançarina do *bate-barriga*. Eu, não sou assim uma dançarina frequente, mas tô sempre participando dos eventos, tô sempre dançando também o *bate-barriga*. A minha mãe também foi uma dançarina do *bate-barriga*. Hoje, ela tá um pouco meio adoentada, não dança muito. Mas falar do *bate-barriga* é tá falano da minha vó, da minha mãe, das minhas tias, né? Que todas dançam o *bate-barriga* e que é uma manifestação que é respeitada, é conhecida em toda a região sul, do Extremo Sul da Bahia, e que a gente vem lutando pra que ela não acabe [...] o *bate-barriga* é uma dança onde duas mulheres, elas batem saca. Essa saca a gente fala que é bater coxa com coxa. O homem também, ele faz parte dessa dança, porém ele faz cortesia. A mulhé, ela roda, né? E ele vai é rodando ela toda, como se estivesse fazendo a cortesia. O homem não *bate saca* pra mulhé. *Saca* que é esse encontro de coxa com coxa; só bate a mulhé com a mulhé. O homem faz simplesmente a cortesia. É isso que é o *bate-barriga*. O homem com homem, eles não batem *saca*. Eles simplesmente se cumprimentam, onde esse que está fazendo a cortesia à mulé dá licença pra o outro chegar e tomar o seu espaço. Mas antes deles saí, que o outro vai entrar, eles se cumprimentam, ou então eles fazem um gesto de olhar, ou então um gesto com as mãos. Mas, geralmente, eles se cumprimentam, pra dá licença pra o outro entrar. (Entrevista cedida em 2013).

Ainda hoje, nas narrativas que envolvem a *performance bate-barriga*, muito se escuta a respeito das grandes sambadoras, como exemplo: dona Bina; Carmelina Cristina, mãe de Faustina, e suas avós dona Ana e dona Cristina Susana; dona Cinira, dona Zuza; dona Alda; dona Aura; dona Firmina, mãe de Brasília, e suas avós dona Berta Vitória e dona Florzina, além de dona Cocota. Esta última é a única representante viva das antigas sambadoras. A representatividade dessas mulheres deixou marcas nas memórias e nos corpos, sobretudo, de suas descendentes, outorgando-lhes autoridade no

ensinamento da *performance*. Confirmamos essa autoridade em dona Faustina, dona Toninha, dona Cheia, Dona Brasília, dona Maria, dona Fidelina e dona Amelina.

Para essas mulheres, a *performance bate-barriga* é um canal direto das memórias entre tempos distintos. Entusiasmada, dona Toninha pontua que, no “tempo de finado João Benedito, era *bate-barriga*, viu! Finada Bina” e justifica esclarecendo que, antigamente, o *bate-barriga* “começava era às sete hora da tarde, terminava sete do dia, quando uma saía, a outra entrava, e andava, é longe pra ir lá” (Entrevista cedida por dona Toninha, em 2012). Retomando o discurso de dona Cocota, que presenciou muito anoitecer e amanhecer sob o toque do tambor deitado, revela, com altivez:

Inda de manhã cedo, dava aquela rodada na casa, assim [...]ô meu Jesus, não consigo lembra, me dá saudade. Naquele tempo [...], pra não acabar. Mas o antigo, a festa mesmo de tambor, tá diferente. Pra mim, né [...]! Mas graças a Deus, no dia que ele foi inventado [...] mas que no meu tempo [...] esse terreiro é de tambor mesmo [...] a gente ficou da noite até de manhã cedo, brincano mermo [...], saia na costa. Mai hoi em dia, [...] eu vi cantano lá, me deu vontade de entrar (Entrevista cedida por Dona Cocota em 2013).

Após os diálogos com as mulheres cantadoras sobre os movimentos da *bate barriga*, interpenetrados pelos *cantos-poemas*, com seus sinais e significados e, utilizando-nos das reflexões de Zumthor (2007), podemos dizer que eles realizam, concretizam e fazem passar algo que se reconhece, da virtualidade à atualidade. Certamente, o movimento do corpo de dona Cocota, mesmo *preso* a uma cadeira pela dificuldade que possui em caminhar, como dissemos anteriormente, materializa as imagens concebidas pelas memórias passadas, personificando-as no movimento do corpo no presente.

Com autoridade discursiva, salientou dona Cocota que “as minina estão brincano” ou seja, há algo de diferente. Contudo, nesse breve comentário, percebemos que não se trata de uma reprovação, pois como disse a anciã, “mai agora tá bom, tamém, que inda não terminô”. De fundo, constatamos nesse episódio um processo de reatualização do *bate-barriga*, certamente, pela interação intersubjetiva dos partícipes, sem, contudo, deixarem de coreografar as singularidades e as alteridades negras em Helvécia. Essa reflexão dialoga com a concepção de *encruzilhada* de Leda Maria Martins (1997). Não por acaso, a *performance bate-barriga* tem sido importante elemento no processo de reconhecimento identitário quilombola:

É pela via das encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel, identidade esta que pode ser pensada como tecido

e uma textura, nos quais as falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e reatualizam-se, continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras (MARTINS, 1997, p.26).

A partir do discurso de Martins (1997), podemos dizer que o movimento do *bate-barriga*, em que as mulheres batem as coxas umas contra outras, embaladas com a percussão do *tambor deitado*, não é um evento isolado do canto, pois é nesse momento de recepção e de trocas dinâmicas que corpo e canto sinalizam memórias antigas e recentes, as quais explicitam conflitos, amores e devoções. Ainda de acordo com Zumthor (2010), quando a dança é acompanhada do canto, este, além de prolongar e sublinhar o movimento, o esclarece.

Verificamos, nas descrições do movimento dos corpos por dona Faustina, dona Cocota e Tidinha, e pelo observado em momentos distintos, na comunidade, que a dança *bate-barriga* é, por natureza, circular; sua dinâmica consiste em duas rodas, uma externa e outra interna, que se constituem arbitrariamente, pelos movimentos dos sambadores. Os partícipes da roda externa aguardam a aproximação dos que estavam na roda interna; estes últimos, ao se colocarem defronte àqueles que estão na roda externa, sapateiam e movimentam os braços e os quadris, atos coreográficos a que dona Faustina, por aproximação, comparou à lambada⁴⁰. Normalmente, os pares de mulheres dão voltas completas sobre si mesmas e realizam o bater de coxas. Aquela que estava localizada na roda externa, deverá, após a *ronda*, como as mulheres sambadoras preferem se referir, se posicionar com as pernas fechadas para receber a pulsão da outra que, com as pernas abertas, encaixará as da parceira; é desse encontro que, se realizado adequadamente, ouve-se o estalar das coxas.

De acordo com dona Faustina, em um diálogo confirmado pelo balanço de cabeça e de sons entre dentes de dona Cocota, que antigamente, “tinha muito, muito dessas mulé, que quando elas pegava umas boa meso pá bater saca, inda ela levantava a saia pra coxa pegar mesmo... Entendeu? Não era? (Entrevista de dona Faustina e dona Cocota cedida em 2013). A *palavra cantada* e o movimento dos corpos são considerados sinais de poder, equilíbrio e força, pela comunidade.

⁴⁰ *Lambada*, trata-se de um gênero musical que surgiu na década de 1980, no Pará, tendo por base o carimbó e a batida eletrônica caribenha. Tornou-se sucesso no Nordeste e, expandiu-se, com o Grupo Kaoma, a partir da composição “*Chorando se foi*”.

Quando o par é formado por um homem e uma mulher, os sambadores sapateiam, movimentam os braços e os quadris; o homem gira em torno da mulher, enquanto esta *ronda* sobre si mesma; nesse caso, os sambadores não batem as coxas: os homens fazem apenas cortesias às mulheres, o que podemos comparar a um galanteio realizado com os braços, com o molejo do corpo e a própria *ronda* em torno da mulher. De acordo com seu Tito, mestre do *tambor deitado*, além das provocações e das pendências sociais que se resolviam durante a dança *bate-barriga*, esse movimento de cortesia era o momento para se conquistar a dama. Ao término da cortesia, os sambadores trocam de lugar e tem início uma nova sequência. Mesmo sendo uma dança em grupo, os pares, apropriando-nos das reflexões de Zumthor (2010, p. 228), “emblemizam, de parceiro a outro, o jogo de seu desejo, sem integrar de maneira explícita aos ciclos coletivos”.

Interessante observarmos que fato semelhante aos pares formados por um homem e uma mulher acontece quando os pares são formados apenas por homens; todavia, a cortesia não é passiva de galanteios, como dissemos anteriormente. Chamou-nos atenção o fato de dona Faustina, em sua exposição sobre a dança *bate-barriga*, expor que os homens também batem coxa; um caso particular, pois, conforme as alusões das outras sambadoras e do próprio Tito, tocador do *tambor deitado*, quando os pares são formados por homens, eles apenas fazem a cortesia, não batem coxas.

Em certa ocasião, quando o grupo de dona Faustina estava *ensaiando* a dança, em cujo local também se encontrava dona Cocota, atestamos que as mulheres que se aproximavam de dona Cocota faziam a cortesia e não simulavam o bater de coxas. Indagamos a respeito e, de prontidão, dona Faustina respondeu, “não! Devemos manter respeito”. Comprovamos que a idade e a representação de dona Cocota já não mais admitem disputa de poder. Ela o representa em si e, este, já não é mais passível de dúvidas.

Observamos nos discursos das mulheres que a saia rodada é um elemento integrante do *bate-barriga*. Muitas delas, referindo-se à *performance*, trazem à cena a imagem da saia rodada. Acreditamos que isso se justifique, pois, segundo Zumthor (2010, p. 230), “o corpo carrega a indumentária, o enfeite: indissociáveis, ainda que possa diferir a relação que os une. O parâmetro, com efeito, pode ser ou não codificado: amplificado ou não, por acessórios”.

Quanto ao uso da saia, diz dona Faustina: “[...] mulé gosta de vesti saia pra fazer aquela rodada, né?” Também, dona Cocota, em sua exposição sobre a *performance* da

bate-barriga, faz referência à saia: “... naquele tempo, era mulé de saia grande”. Dona Brasília e dona Francisca, recordando-se de uma festa de aniversário, cantam um canto-poema, o qual demonstra a importância da saia nos eventos do *bate-barriga*:

Quando Santa que é mais velha, Santa que é mais velha, então quando Santa
fêzi ano, gente botô um tambô, samba de tambor. Chamou minha avô; e mãe
de... a mãe de Joana chamava Rosalina, né? É. Então, como é que minha avô
cantô:

♪Mamãe Rosalina, muda a saia⁴¹
pra nois louvar,
ano de Santa de Joana♪
(Entrevista cedida em 2013).

Continua, Dona Brasília:

♪Vovó tem saia de bico⁴²
E amarrado com paia de cana
Ô preta véa você não me engana♪
(Entrevista cedida em 2013).

Dialogando com Zumthor (2010, p. 231), entendemos que a saia, como ornamento da *performance*, “se ritualiza: um limiar é logo ultrapassado”. Nessa circunstância, a saia se torna uma operadora de discurso e de movimento, de energias cíclicas, imagens tão presentes nos terreiros sagrados, onde os tempos distintos se encontram e os ancestrais celebram com os seus descendentes. Anteriormente, apresentamos uma fala de dona Faustina, na qual ela expôs o fato de que, por vezes, na *performance* do *bate-barriga*, “parece até que incorpora”. O movimento e a sensação ocasionada pela *ronda*, ampliados pela saia, rompe o limiar que divide os espaços, se é que de fato existe tal divisão ou, simplesmente, como já dissemos, segundo as reflexões de Santos (1976, p. 33), pelo pólo da irradiação do sagrado, “o terreiro ultrapassa os limites materiais”. A essas reflexões, coadunam-se as de Zumthor (2010, p. 232), ao referir que,

no espaço da *performance* se engendra, dela mesma, uma ação encantando o destino. Donde a eufemia do gesto, qualquer que seja o seu aspecto visual. Isso porque a ideia – mesmo velada – de que o gesto possa ser somente um ornamento da poesia oral basta para distorcer e esterilizar toda interpretação. O que o gesto cria, de maneira reivindicatória, é um espaço-tempo sagrado. A voz, personalizada, ressacraliza o itinerário profano da existência.

⁴¹ Canto-poema 2.2.17 Mamãe Rosalina.

⁴² Canto-poema 1.2.5 Vovó tem saia de bico.

Ainda, sobre o gesto, Zumthor (2010), ao mesmo tempo em que indaga a relação deste com os outros elementos da *performance*, expõe que nenhum é pontual, ele sempre traça um percurso.

Gesto, roupa, cenário com a voz se projetam no lugar da *performance*. Mas os elementos que constituem cada um deles, movimentos corporais, formas, cores, tonalidades, e as palavras da linguagem compõem juntos um código simbólico do espaço (ZUMTHOR, 2010, p. 231-232).

Para Zumthor (2010), enquanto uns gestos significam, outros apelam à atenção e à benevolência de alguém; não obstante, constituem o jogo de cena ou duplicam as palavras e, dessa forma, vão produzindo figurativamente as mensagens do corpo. Não por acaso, expõe que “os movimentos do corpo são assim integrados a uma poética” (ZUMTHOR, 2010, p. 217).

Ao referirmos o canto-poema vocalizado pelas mulheres negras e sua devida importância na comunidade de Helvécia, salientamos a intersecção dele com os corpos e com o *couro* [tambor]; isso porque, como evento, não acontece isolado de uma ritualística; entretanto, não se prende a ela, experimenta e se recria, constantemente, ao integrar-se ao movimento dos corpos, intérpretes e ouvintes, ao som dos *tambores deitados* e as circunstâncias. Ele, como *performance*, “configura uma experiência, mas ao mesmo tempo é a própria experiência” (ZUMTHOR, 2010, p. 264).

Assim, como o poema animado pela voz, descrito por Zumthor (2010), o canto-poema “se identifica ao que faz existir na ordem das percepções, das emoções, da inteligência, de modo que, dele, nenhuma paráfrase seria possível, mesmo se experimentássemos, por capricho, sua necessidade” (p. 296). Na composição dos cantos-poemas, subjazem e transcendem histórias oriundas de experiências vividas ou partilhadas de outrem. Eis porque os tambores tocam e as mulheres dançam e vocalizam os cantos-poemas. Diante desse interstício, trazemos à cena os discursos das mulheres cantadoras, sem que os parafraseemos com as nossas reflexões, para ilustrar a realidade de composição dos cantos-poemas vocalizados nas rodas do *bate-barriga* e que serão analisados no capítulo “Por quem cantam os tambores e as mulheres”.

Diz dona Faustina:

E que esses cântico que a gente canta, eu venho lembrando do antepassado, meus avós, meus pai. Porque era, eles falava “vou cantar um ponto, um ponto”. Eles faz, eles com eles, amigo fiel, eles falava pra quem era esse ponto. Algum inimigo que eles brigou, então ele tava com raiva, não queria bater e nem matar, então eles cantava um ponto, eles falava *ponto* não

cântico. E outros falava uma *toada*, “vou cantar uma toada”. Esse toada é o mesmo significado do cântico ou ponto. Então eles estudava, pensava, e colocava as palavra na mente como deveria ser cantado. Igual hoje eu faço tamém, eu vou pensando “pôxa, fulana me ofendeu porque eu sou preta, porque eu sou negra”? “Me chamou de urubu, de anu preto... Ela é uma caipora... Caipora é bicho”. Aí então, eu peguei e juntei as palavra, escrevi, escrevi. Aí eu peguei e cantei um dia que eu fui fazer uma apresentação, eu cantei. E pra quem é bom compreendedor, um pingo é letra! Aí eu cantei:

♪ Num mexe com quem tu não conhece⁴³

Num mexe com quem tu não conhece

Caipora, cuidado com perna de anu preto, êêê ♪

As vez até mesmo, às vez eles queria falar bem de uma pessoa, não falar mal. Falar bem de uma pessoa, então onde eles cantava, um cântico inventava, estudava, montava aquele cântico pro bem dessa pessoa, talvez uma aniversariante, ou tava apaixonada, então eles cantava, inventava. E outros, às vezes, era por motivo de briga, de ódio. Era inimigo, às vezes brigava por causa de uma namorada e tal. Então, às vezes pra, não tem essa coragem pra chegar “você é isso, aquilo”. Então, num tambor, eles pegava, colocava, fazia o cântico. Igual hoje eu também aprendi a fazer isso, aprendi a fazer isso. Se alguém me magoou de uma tal maneira, se for de bom ou for de mal, no dia da nossa festa eu posso tá cantando também pra essa pessoa entender que eu sei, que eu não gostei. Se for uma coisa que eu gostei, que eu sei e que eu gostei, e que eu amei. Então, esse tambor vem trazendo essas tradições toda, tanto pro bem, quanto pro mal. Que hoje existe, bem e mal, né? (Entrevista cedida em 2013).

Dona Brasília e seu irmão, seu Mêmê, também expõem o fato,

MEME: É, isso é ponto. Porque de primeiro, chega e fala pra otro o que tá sentindo, mas chegava num lugar e jogava esse ponto [...] não podia, sabia que é ponto, só não chegava, falava com a pessoa, “você fez isso, né?”. Mas só não disse que jogava o ponto, já que sentia que era com ele.

(VOZES SOBREPOSTAS)

BRASÍLIA: [...] sabia que tava jogano é pra ele. Até hoje mesmo tem alguma pessoa que entende quando joga pra ele. Cê quer vê o negócio de candomblé, né? No candomblé, tem a vei que a gente joga pra outro. A veis chegou uns pessoal, olhava um pessoal que já falou do candomblé no dia que ele parece. No dia que ele parecer... Fala, fala assim ó, cumé meu Deus:

♪ Caboco da pedra preta⁴⁴

Da preta chega a tinir

Quem não gosta de candomblé

Que é que veio fazer aqui ♪

FRANCISCA: Não gosta, que veio fazer, né Tuninha? Não gosta, não vai.

BRASÍLIA: É [...], falou “ai, não gosto disso, eu não vou”. Mas quando adecidi, ele vai. Quando chegá lá, ele vai recebê o...

MEME: [...] Até hoje, até hoje existe tumém... (Entrevista cedida em 2013).

O percurso das composições descritas pelas mulheres e o papel que elas ou outras pessoas desempenham como cantadoras, na *performance* do *bate-barriga*,

⁴³ Canto-poema 1.1.4 Não mexe com quem tu não conhece.

⁴⁴ Canto-poema 2.2.31 Caboclo da pedra preta.

dialogam com as considerações de Zumthor (2010), quando ele alude ao *engajamento* do poema e, por extensão, ao do contador e do cantor. Segundo esse autor,

assim como o contador, o cantor não nomeia o que está falando: ele o prenomeia, num discurso prévio e singular, referente à incomunicabilidade do sujeito. Capturando tal acontecimento, tal objeto para lhe conferir existência – ao mesmo tempo poética e vocal -, ele os torna prováveis, aptos a despertar desejo ou a esfriá-lo, a causar dor ou prazer; mas não os explica; ao contrário, os implica (ZUMTHOR, 2010, p. 295).

Zumthor (2010), para exemplificar o termo *engajamento*, utiliza-se das civilizações africanas. Para esse autor, nessas civilizações, as palavras cantadas, pelo poder de morte e vida a elas concedido, tornam-se lugar onde se manifesta toda invenção, cuja existência é concebida em termos de ritmo. Como dissemos anteriormente, reportando-nos ao canto-poema, a palavra cantada é, sendo. Por isso,

figura sonora, a voz solta imprime, já quente, no tecido existencial, o traço da ação por vir. Ela é esta ação mesma, numa ou noutra de suas modalidades: lúdica ou *engajada*, uma tão real quanto a outra, seja uma oposta à outra, como o *fazer-de-conta* ao fazer, referindo-se a níveis distintos da experiência (ZUMTHOR, 2010, p. 299).

Comprendemos que os cantos-poemas, em Helvécia, assumem esse caráter de engajamento descrito por Zumthor (2010). Eles referem à história do processo escravocrático da Colônia Leopoldina, ocorrido no início do século XIX e a crescente ocupação das terras por empresas de agronegócio no entorno de Helvécia. Dizem respeito aos confrontos internos na própria comunidade, bem como celebram a vida e a morte. Em sua arquitetura oral, explicitam memórias, agradecimentos, louvores, desejos, intrigas, confrontos e conflitos pessoais e sociais silenciados que, com a dança *bate-barriga*, surgem como perguntas e/ou respostas às questões afetivas, históricas, sociais e religiosas, experienciadas pela comunidade.

Os cantos-poemas, ao explicitarem as memórias através do cantado, afirmam discursos e vozes que há muito encontraram, nessa combinação ritualística, a sabedoria para “apaziguar, pela música e pelo verbo, as rivalidades sociais (ZUMTHOR, 2010, p. 299). Trata-se de um jogo? Um rito? Hipoteticamente, Zumthor (2010) considera aos dois uma origem comum, remontando a uma arqueologia da poesia interceptada ao canto lúdico nas sociedades arcaicas que, segundo ele, ainda hoje coexiste na África.

Para o autor, tanto o jogo quanto o rito fixam um limite ao próprio gesto que o transgride, e vice-versa. A manipulação dos sujeitos e daquilo que é tido como objeto,

[o canto], coloca em causa as relações que constituem pela alteridade cada um de nós, o mundo. Talvez, por isso, “mais radicalmente que o teatro, a *performance* é festa” (ZUMTHOR, 2010, p. 301), cuja ação implica uma “convergência espontânea das vontades, aderindo às formas imaginárias comuns” (p. 301). Ela é, em si, uma autocelebração da palavra dita, cantada, e do próprio corpo, em constante movimento, porque não dizer, uma celebração à vida, sem dicotomias.

Observamos que, na *performance* do *bate-barriga*, os *censurados*, *marginalizados*, ou aqueles com seus amores contidos, ao vocalizarem os cantos-poemas, colam à face “a máscara da liberdade” (ZUMTHOR, 2010, p. 303) e insurgem-se contra aquilo que os recalcou, socialmente.

Retomando a concepção de jogo, Zumthor (2010) esclarece que a área da qual o jogo faz parte limita-se com a da ação engajada. Assim,

uma zona fronteira que os separa, mas às vezes também os confunde: é de lá que provém os poemas falados ou cantados, improvisados ou não, que, sob o impacto de uma experiência ou de um espetáculo, são provocados pelo humor, pela zombaria, pelo sarcasmo – parte numericamente considerável (qualitativamente medíocre com frequência) da poesia oral de nosso tempo -, matéria prima da canção... Mas, com exceção talvez das mais fortemente ritualizadas, não há cultura que não conheça esta forma de *arte*: canções picantes que improvisam, para interpelar uma à outra, mulheres do Alto Volta trabalhando no pilão do pátio; zombarias licenciosas que as mais velhas cantam a uma noiva zulu (ZUMTHOR, 2010, p. 303).

Tal descrição evoca as narrativas de dona Faustina sobre as autorias dos cantos-poemas e a forma de surgimento dos mesmos, que compreendemos transitar entre esses dois espaços. A exposição traz um elemento importante à cena, pois questiona a preponderância dos homens nas composições vocalizadas na *performance* do *bate-barriga*. Para sustentar o papel das mulheres ou o uso da *máscara da liberdade*, que a *performance* lhe possibilitava, transcrevemos outras narrativas, reforçando as de dona Faustina:

Pois é, então as muleres, às vez, a gente se sente, assim, que tem mais tempo pra pensar, pra ouvir, pra cantar, pra falar. Então, através dos papo a gente vai mudando alguns... algumas palavra e faz um cântico. E onde passava os marido, e os marido traduzia aquilo, chegava num tambor de batuque onde eles cantava. Mas porém autoria vinha das mulheres, que até mesmo as roupa era lavada tudo no rio, um córgo falava, antigamente um córgo. Ribeirão, o otro córgo chamava Água Branca. Então, juntava, no dia de lavar essas roupa, juntava esse tanto de mulé, e lá elas ia lavando essas roupa, e ia cantando. Uma que sabia mais cantar, a otra aprendia. E uma que faltava uma palavra, a otra completava. E juntava aquele cântico, aquela música. Chegava em casa, contava pra seus maridos. Um dia eles, no dia do *batuque*, eles já tavo com o cântico formado, pela autoria das mulheres. Né, igual elas, eu me

lembro muito bem que juntava minha mãe, Carmelina Cristina, a finada Ciniria, a vovó Ana, a madrinha Francisca, juntava elas todas num córgo e aí elas ia cantando esse cântico que cantava no batuque. Elas não esquecia porque se [era] delas. Então elas lembrava, ah e aí fazia aquela festa. Tava lavando roupa e falava “mas foi bom aquele batuque né, cê viu aquele cântico que nós cantamo aqui, que nossos marido cantou? Tem gente que pegou, que esse ponto foi pra ela”. Aí outras, e aí aquela gargalhada né. Então, igual vem, elas cantava com aquele rojão bonito, cantava:

♪ Cadê o lenço branco⁴⁵
 Lavadeira
 Que eu te dei para lavá
 Lavadeira
 Não tenho culpa do que passô
 Foi um vento muito forte
 E a chuva carregô
 Não tenho culpa do que passô
 Foi um vento muito forte
 E a chuva carregou ♪

E elas ficava cantando, e aqui elas lavando suas roupa. E dentro desses cântico, elas montava umas palavra e falava. Ninguém sabia ler e nem escrever, e nem os homem naquela época não sabia ler nem escrever. Vinha tudo da mente.... Eles ia montando peça por peça, até eles fazer uma festa tão linda maravilhosa que hoje pra muito é esquecido, mas a gente não quer deixar acabar. A gente quer levar adiante. E, se tem mais alguma coisa (Entrevista cedida em 2013).

Dona Brasília também reclama o direito ao canto-poema:

Eu fui num candomblé, chegou lá o home [...], custou pro... Porque a gente tem que esperar eles mandar a gente, né? O home custou, custou... Ah não, eu falei: “eu posso cantá uma aí”? “Pode”. Aí eu caí dento. Eu caí dento. Inda me chegaram, na minha chegada eu logo falei, eu cantei assim pra ezi:

♪ Babalaô, dá me licença eu chegá⁴⁶
 Eu vim visitar sua aldeia
 Eu vim saravá seu gongá ♪

Ah, pessoá cai dento; pessoá cai dento memo. Falei: “mai gente”, se cê chegar se fica só num cantinho de braço cruzado, “não, não, vou associá, sim associá”. Os oto associa, então eu tamém. Não é não? Ah é... Agoa, um bom que vai dá é esse aí, esse aí vai dá bom. Porque não tem esse negócio de acanhação, não, os otro chega meio assim, mai ei não. [...] Nós são colega meso, nós cai dento meso, né? Ai meu Deus (Entrevista cedida em 2012).

Muitas são as narrativas das mulheres sobre suas composições vocalizadas na *performance do bate-barriga* e, em outras circunstâncias. Zumthor (2010), retratando o poema cantado, o que, por analogia, estendemos suas reflexões aos cantos-poemas, diz que essas composições podem cumprir a função de discurso moralizador. Também, o compreendemos como uma crítica aos modos vividos e operados pela sociedade, pois é

⁴⁵ Canto-poema 3.3.4 Cadê o lenço branco.

⁴⁶ Canto-poema 1.1.13 Babalaô, dá me licença eu chegá.

nas formas coletivas que a *performance* demanda, com maior veemência, a passagem à ação *engajada*.

Para ilustrar essa concepção de engajamento, presente no *bate-barriga*, além de uma descrição sob o olhar do próprio partícipe, optamos por transcrever todo o movimento da *performance*, utilizando apenas a narrativa das mulheres, no intuito de compartilharmos com elas esse registro, visto que cabe a elas, como guardiãs da tradição, ocupar os espaços lacunares da nossa escrita. Por isso, interseccionamos o nosso discurso às vozes das mulheres, com o desejo de que elas possam protagonizar esse momento discursivo das *performances* por elas desenvolvidas, “até a consumação da grande festa do batuque” (CRAVEIRINHA, 2009). Na escuta zelosa de dona Faustina, apreendemos e apresentamos a pedagogia inerente à *performance bate-barriga* e, por conseguinte à do canto-poema:

Pois é, então aí veio o caso, o seguinte: tem um rapaz que me mexia demais com esse negócio de macumba. E quem mexe com essas coisas às vezes vive até desconfiado. Aí teve uma apresentação que nós fizemos onde as minina me alembrou “vamo cantar esse cântico”?

♪ Você que falava de macumba⁴⁷
 Você que falava de macumba
 Macumbeiro, cuidado minha vida
 Feiticero, ê ♪

Aí todo mundo pegou esse cântico, cantando, cantando. E a saca comeu, *saca* comeu. Tambor em gongado, e a sementinha do tambor, porque o cântico é bom, mas o repico do tambor é que faz a gente estremecer. Quando começa o tambor, o tambor bem repicado, aí a gente *bate a saca* sem saber que tá batendo, sem querer. Parece que até incorpora, uma coisa que eu não sei. Mas é o prazer, a alegria de tá ali dançando e mostrando pro povo o que a gente tá resgatando do antepassado, do nosso povo que já se foi. Então, o tambor é muito importante. Quando a gente vê o tom do tambor, é igual você, gosta de um forró. De longe você viu aquele forró, aquela zoeira, parece que você que até correr pra chegar mais perto, pra podê entrá nesse forró. E o tambor de batuque é a mesma coisa, o *bate-barriga*. Então, a maioria dos cântico é tirado pelo, pelas coisa que às vez a gente vem sofrendo, as consequência que a gente vem sofrendo. E igual eu pretendo ainda fazer um cântico, pra no dia em que eu for apresentar eu cantar. Agora quem for bem compreendedor vai entender, porque nem todos leva a sério e gosta do que a gente faz.

Pois é, então, na verdade, essa brincadeira é um, quase uma roda, entre homens e mulhé. E o tambor fica pro lado de fora da roda. E o cantador sempre é os homem que canta. Mas hoje, cê não vê homem nenhum cantando. Quem tá segurando mesmo essa barra somos nós, mulheres. Então, o porque que eles não enfrenta eu não sei, talvez porque não saiba. Mas pra sabe, a gente tem que estudar primeiro. Como você deve fazer pra resgatar e não acabar. Então, a roda entre homem e mulher. Quem vai fica dentro da roda. Aí vai, eles falava “canta uma toada”, “Eu vô cantar uma toada agora”, ele canta essa toada, esse cântico, com o que ele quer dizer. Só que ele, ele

⁴⁷ Canto-poema 1.1.5 Você que falava de macumba.

tem que repetir, repetir, pra que todos sabem. Porque ele já vem com aquela ideia na cabeça, mas os otos não sabia que era esse cântico que ele ia cantar. Então, ele tem que canta e entoar o cântico. Cantar duas vezes pro povo pegar e depois entoar o cântico. Esse entoar o cântico pra podê o tamborzeiro pegá como que é o cântico. Então, igual ao cântico que eu vou cantar:

♪ Você que falava de macumba
 Você que falava de macumba
 Macumbeiro, cuidado minha vida
 Feiticero, ê ♪

Aí o povo cantava, respondia esse cântico. Aí ele tornava a falá, ele falava com o passado, é com o começo é com o passado os cântico, ele tornava a cantar. Que quando o povo aprendeu esse cântico, aí ele ia entoar o cântico ou jogando um verso, ou cantando. Aí ele já ia mais rápido pro tamborzeiro poder pegar. Tamborzeiro ia:

♪ Você que falava de macumba
 Você que falava de macumba
 Macumbeiro, cuidado minha vida
 Feiticere,
 Êêê ♪

Isso aí já é, entoando. Quando ele ♪ êêê, êêê♪

Aí o tamborzeiro também já tava, aí as mulhé já começava. E com aquela voz, um com um grau alto, outro com o grau baixo, um fala vamo supor, modo de dizer, um com a voz fina, outro com a voz grossa, entendeu. E aí fazia aquele rojão, igual a eu, a Cíntia e a Jane agora há pouco fizemo, né? Aí então o entoamento é esse aqui:

♪ Você que falava de macumba
 Macumbeiro, cuidado minha vida
 Feiticere, ê ♪
 Aí quando todo mundo, as mulhé respondia:

♪ Você que falava de macumba
 Macumbeiro, cuidado minha vida
 Feiticere, ê ♪

Com aquela voz. Eu mudei a voz porque eu sou mulhé, mas o homi já falava que era voz mais forte, mais firme. Aí, ele entoava:

♪ Minha mãe chama Maria⁴⁸
 E meu pai chama José
 No meio de tanta Maria
 Minha mãe não sei quem é ♪
 Ô Deus de véra
 Êêêêê ♪
 Aí as mulé tamém tomava
 ♪ Êêê ♪

Então é por isso que eu falo com você, que o *bate-barriga* tem que ser todo mundo unido, e todo mundo cantando e bem ensaiado pro trem ficar bonito. Entoamento, é isso aqui que eu quero dizer (Registro de dona Faustina, cedido em 2013).

⁴⁸ Estrofe recuperado do canto-poema 1.2.1 Bota fogo no engenho.

De acordo com as mulheres cantadoras, os cantos-poemas, originalmente eventos da *performance bate-barriga*, foram incorporados a outros momentos da vida cotidiana dos negros, em Helvécia; como exemplo, os funerais, as litanias e os *embarreiros*. Contudo, aprendemos que, sendo por natureza *engajados*, eles se adaptam às circunstâncias, adquirindo outras características que as da roda de samba. Nesse sentido, não se trata de uma concessão, eles em si abarcam o todo das experiências de vida da comunidade. Neles, em quaisquer circunstâncias, fica evidente a tradição ancestral; sistematicamente, são acompanhados de dança. Acreditamos que o contexto modaliza a sua enunciação e o *bate-barriga*, assim como os cantos-poemas, transvestem-se de outros movimentos, sejam corporais, sejam vocais, para responder às demandas circunstanciais.

Como exemplo, os cantos-poemas vocalizados nos funerais, em Helvécia, assim como os da África, citados por Zumthor (2010, p. 302), “são admiráveis poemas festivos”. Eles, liturgicamente, são utilizados para celebrarem a morte e a vida daqueles que partem, algo que já pontuamos, anteriormente, ao falarmos das litanias em memória dos mortos, narradas por dona Faustina. Também nos funerais o canto-poema é, com efeito, inseparável da dança, em qualquer situação. Dona Brasília ilustra essa realidade:

Língua de nagô acho que nem rezava. Deus me perdoe, eles cantava. Agora só ninguém sabe. Não aprendeu, mai eis cantava. Ah, tem um de nagô [...], meio que eu sabia... mãe cumpalenguê... minha vó, ainda tinha os par certo. Era escolhido: fuluno, fulano, fulano. Tinha a roupa de vestir, saia amarrada, como diz o oto, amarrou o cordão aí do lado, saia comprido. Marrou o pano na cabeça, bem amarrado pra poder cantar. Ia cantar inda sambano. Não vem cantar só em pé, cantar sambano[...] Caixaõ tá aí. Mai êis tá cantano pra esse [...], que tá morto, né? [...] Qué dizê, eles pensa que é uma reza [...] êis tão despachano esse. É puquê eles tão indo embora, então tá despachano. Aí diz ele, ia rodeano, cantano “zambê kombelecou”. Minha vó era chefe disso, minha bisavó. Minha vó não, minha bisavó (Entrevista cedida em 2012).

Dona Faustina acrescenta à fala de dona Brasília a tradição de se realizar a dança *bate-barriga*, após o período de um ano de falecimento. Descobrimos, além disso, que o canto está sempre associado à dança, mesmo em situações de morte:

Então, essas manifestações que faziam antigamente até hoje tem alguém que ainda quer que a gente faça. Mas às vez dói tanto que hoje o sentimento, a gente tá trazendo esse sentimento mais profundo. Mas antigamente era o pedido daquelas pessoas que pedia: “olha, se eu morrer, quando eu completar um ano, pode rezar um ofício mas também fazer um *bate-barriga*, um tambor do *bate-barriga*”. E era realizado esse sonho dessa pessoa, pedido deles. Eles pedia (Entrevista cedida em 2013).

Esse exemplo liga-se a uma outra realidade semelhante, vivenciada entre os dioula de Kong. Entre eles, “a canção é com efeito inseparável da dança, e não existem gêneros exclusivamente cantados aos quais não seja ao mesmo tempo associada uma dança” (DERIVE, 1991, s/p.). Dessa forma, apreendemos, a partir das reflexões de Derive (1991) sobre os dioula, que, a exemplo dessa sociedade, em Helvécia os cantos-poemas, por eles denominados de *toadas* ou *cânticos*, ou *pontos*, não são um gênero menor, tanto por seu volume, quanto por suas funções.

Parafrazeando Derive (1991), em suas assertivas sobre o *dònkili*, que significa *canção*, também entendemos que não é inoportuno considerar o conjunto de todos os cantos-poemas como uma primeira grande classe de gênero, pois esse conjunto possui um certo número de traços comuns, que são também fatores de homogeneidade, mesmo levando em consideração a reflexão de Zumthor (2007, p. 48) de que “a poesia, na realidade, só raramente possui” tais fatores. Por isso, o autor opta por “explicar o conjunto de caracteres poéticos pela relação com a percepção e apreensão do tempo” (p. 48). Essas reflexões não se excluem, ao contrário, ampliam a margem para futuras análises.

Dona Faustina, mencionando a composição dos cantos-poemas, expõe: “ninguém sabia ler e nem escrever, e nem os homem naquela época não sabia ler nem escrever. Vinha tudo da mente... Eles ia montando peça por peça”. Esse comentário, além de dialogar com as reflexões de Derive (1991), encontra ressonâncias nas de Ong (1998, p. 45), retratando as culturas primárias,

Numa cultura primária, para resolver efetivamente o problema da retenção e da recuperação do pensamento cuidadosamente articulado, é preciso exercê-lo segundo padrões mnemônicos, moldados para uma pronta repetição oral. O pensamento deve surgir em padrões fortemente rítmicos, equilibrados, em repetições ou antíteses, em aliterações e assonâncias, em expressões epítéticas ou outras expressões formulares, em conjuntos temáticos padronizados [...], em provérbios que são constantemente ouvidos por todos nós, de forma a vir prontamente ao espírito, e que são eles próprios modelados para a retenção e a rápida recordação – ou em outras formas mnemônicas. As reflexões e os métodos de memorização estão entrelaçados.

Contudo, como nos adverte Derive (1991, s/p), citando o contexto de enunciação dos dioula, que também aplicamos aos cantos-poemas protagonizados pelas mulheres cantadoras, em Helvécia, e, já o deixamos exposto anteriormente, ao falarmos do processo de manutenção, criação e experimentação da tradição ancestral:

Por mais formulares que sejam, todos esses cantos não são no entanto fixados em obras imutáveis. De fato, no domínio da canção diola, não existe obra estável. Os cantos são criados a cada sessão a partir de unidades de base menores, que são versos ou estrofes que formam frases (dísticos, tercetos ou quadras). Por meio dessas peças, à semelhança de um jogo de montar, é preciso formar uma infinidade de cantos originais, que encontrarão sua personalidade própria num gênero em função da temática principal desenvolvendo uma ou outra combinação, e da inserção dessa temática num certo contexto.

O termo *toada*, corrente na comunidade de Helvécia, através das mulheres cantadoras, que optamos por denominar canto-poema, conforme já elucidado na introdução deste trabalho, à semelhança do termo *dònkili*, qualifica todos os outros tipos de canto e associa-se, a exemplo do segundo, sempre a uma palavra que, para especificar de qual gênero se trata, determina a primeira. Como exemplo, toada de *bate-barriga*, toadas de *embarreiro*, toadas de *funerais*, toadas *tambor*, ou seja, “a natureza do canto é definida pelas circunstâncias que acompanham necessariamente sua enunciação” (DERIVE, 1991). Apropriando-nos, mais uma vez, do discurso de Derive (1991), sobre os *dòn dònkili*, cantos de dançar, podemos dizer que cada gênero vocalizado pelas mulheres cantadoras, em Helvécia, tira o seu nome do rito que o compõe e, se diferenciam entre si, através das circunstâncias. No entanto, todos eles mantêm os elementos da *performance bate-barriga*, o *tambor deitado*, o canto e a dança inseparáveis, os motivos a que se referem o enunciado, histórias passadas e presentes, conflitos, amores e litanias.

Quanto ao uso do termo *toada* ou *cântico*, pelas mulheres cantadoras, ilustra dona Faustina:

É deles, os nagô africano. Africano, nagô falava africano, né? *De cá* era vovó Verônica. Verônica, quando ela faleceu ela já tinha cento e cinco anos, e isso já tem mais de quarenta anos que ela faleceu e eu conheci, né? Então, por isso que a gente usa os cântico, outro fala toadas: “oh, cêis sabe aquela toada?” (Entrevista cedida em 2013).

Dos elementos formulares que compõem os cantos-poemas, podemos inferir que eles possuem um conjunto de características relativamente estáveis e, a exemplo das canções dos diola, opõem-se “a outros gêneros que se fundamentam pela memorização do significado” (DERIVE, 1991, s/p.). Como nos explicou dona Faustina, “eles ia montando peça por peça”. As fórmulas, como também disse Ong (1998, p. 45), “ajudam a implementar discurso rítmico, assim como funcionam como apoios mnemônicos, como expressões fixas que circulam pelas bocas e pelo ouvidos de todos. As mulheres

cantadoras, como nos foi dito por dona Faustina, na composição dos cantos-poemas, “uma que sabia mais cantar, a outra aprendia. E uma que faltava uma palavra, a outra completava. E juntava aquele cântico, aquela música”. A cena do córrego, descrita anteriormente, ilustra essa reflexão e aponta para um aspecto importante, a composição coletiva e não apenas individual dos cantos-poemas, do mesmo modo, que os aspectos mnemônicos descritos por Walter Ong (1998).

As experiências traduzidas em cantos-poemas, em Helvécia, apontam fundamentos na tradição viva, enunciados em diferentes *performances* trazem a cena aspectos divinatórios, a coletividade, o outro e suas relações intersubjetivas, elementos importantes à manutenção da memória.

É salutar observarmos que o *bate-barriga*, adaptando-se às novas circunstâncias, como, por exemplo, utilizando-se do tambor da capoeira, pela dificuldade de tocadores dos tambores caburê e angoma e por já não ser tão frequente nas celebrações cotidianas, ainda se faz presente em muitos terreiros espalhados pelas terras do extremo sul da Bahia, sob as quais se estendeu a antiga Colônia Leopoldina. Diferente dessa realidade, o *embarreiro* já se encontra em desuso, ou raramente acontece. Contudo, as lembranças dos movimentos, e as palavras cantadas, nele enunciadas, mantêm-no na memória de muitos, homens e mulheres, sobretudo essas últimas que, amassando o barro com os pés, protagonizaram muitas cantorias, palavras poéticas as quais denominamos cantos-poemas.

3.2.5 Embarreiro_ Amassando o barro e modelando histórias de vida em Helvécia

No elucidário etimológico crítico de Antônio Joaquim de Macedo Soares (1954), *embarrear* significa “botar barro nos paus-a-pique para formar parede; rebocar; emboçar com barro; etim. Pref. *em* +s. *barr(o)* + suf. *ear*”. Tal descrição amplia-se com as narrativas das mulheres cantadoras, pois o ato de *embarrear*, em Helvécia, possui, além do descrito pelo verbete impresso no elucidário, outros sentidos que, a descrição pura e simplesmente do elucidário, não é capaz de significá-los. Para ilustrarmos essa realidade, as mulheres cantadoras que tanto fizeram a experiência do amassar o barro, protagonizarão as definições que se seguem. Nesse tópico, é nosso propósito

assumirmos a função de mediador entre os vários discursos por elas enunciados e, quando necessário, algumas descrições por nós observadas.

Dona Toninha e sua mãe, dona Cucuta, em um diálogo cheio de expressões saudosistas, elucidam o significado do *embarreiro* para os negros em Helvécia:

Toninha: O *embarreiro* começava; cê fazia uma casa tudo de ripa, né? Tudo aquelas ripinha. Na hora de *embarrear*, tinha um lugar pra cortar o barro e massava e tinha, vamo supô, uns deiz homi cortando barro, e as mulé tudo ali ao redor. Na hora que cortou, que jogou a água, tudo caía dentro. Massava o barro. Aí quando tava bem massado, bem ligado o barro, tirava tudo, botava na beira do buraco e tornava a cortar otro. Esse que já massô, que butô de lado, aí ia fazê panhando os bolo e bateno na parede, panhando e bateno na parede até subi a parede e tampava. Aí, um dia todo. Mei-dia muçava e depois di mei-dia turnava a começá dinovo. Quando chegava de tarde, que terminô, aí rezava. Depois que rezava, tinha uma bandera que corria ao redor da casa todinha, cum a bandera, pra depois [...]. E depois que cabô di, era que rebocava a casa, botava tudo, só podia morar naquela casa depois que rezava otro ofício, né, mãe?

Dona Cucuta [Cecília], mãe de Toninha:_ Era tanta gente [...] pulano dentro do barro. (Entrevista cedida em 2012)

Às narrativas de dona Toninha e sua mãe acrescentam-se as de dona Brasília e as de dona Faustina; estas últimas expõem que o ritual do *embarreiro* era precedido pela derrubada das árvores para o feitio das ripas, dos oitões da casa, bem como para construir as telhas para a cobertura, como demonstrado por dona Fidelina, no dvd, Apêndice A. Salientamos que, também ao machado se devotava um canto. Afinal, como nos alertou Santo (1976, p. 131), “cada coisa e cada ser tem seu próprio Ésú”.

1.3.9 Tindolelê êêê

♪ Tindolelê êêê
Tindolelê êêai
Massaranduba pau de leite
Não deixa o machu quebrá
Tindolelê êêê
Tindolelê êêai ♪

Machado pró, pró, pró.
Isso é toada de machado...

A derrubada era o princípio ritualístico do *embarreiro*. As mulheres cantadoras falam com entusiasmo e devoção sobre a presença de duas bandeiras durante todo o ritual. As bandeiras, como elementos emblemáticos, juntam-se aos tambores e às saias

rodadas, traduzindo uma presença de sacralidade, tão importante às performances no quilombo de Helvécia:

E essa derrubada era a coisa mais linda do mundo, que era dois, cada um com seu machado, um de um lado e o outro de outro. Enquanto um batia, o outro trazia o machado, o outro batia e cantava. Os homi trabalhava com muita fé (Entrevista cedida por dona Faustina em 2012).

Eu nem sei a toada mais que cantava no mato. Tinha uma toada que eles cantava “derradero pra vim embora”. Eu não tô lembrado também mais não, esqueceu. Cantava lá, e também tinha bandera. Agora, na hora que tá cantando, os machadero, bandera..., os machadeiro, tudo machado, “tu – tu – tu”, bateno, cantano, bateno (Entrevista cedida por dona Brasília em 2012).

Conforme os relatos de dona Brasília, Faustina, Toninha e Francisca, tão logo a casa estava completamente *embarreada*, os machadeiros tomavam os seus instrumentos de corte e, cantando, batiam com eles no chão, saudando as bandeiras. Vale salientarmos que a cantoria esteve presente em todo o processo. Como pontuou dona Faustina, “Os homi trabalhava com muita fé”, ou seja, fé e vida estavam em harmonia universal.

2.2.3 No mato tem flor

♪ No mato tem flor, tem rosário de Nossa Senhora
 No mato tem flor, tem rosário de Nossa Senhora
 Tem arueira de São Benedito
 Pai Benedito é o que me vale nessa hora
 Tem arueira de São Benedito
 Pai Benedito é o que me vale nessa hora
 No mato tem flor, tem rosário de Nossa Senhora
 No mato tem flor, tem rosário de Nossa Senhora
 Tem arueira de pai São Benedito
 São Benedito é o que me vale nessa hora ♪

Esta ação social e religiosa, articulada pela força da palavra cantada, integração do homem com a natureza e, por isso, sagrada, remete-nos à origem da palavra divina, descrita por Hampatê-Bâ (2010). De acordo com o autor,

síntese de tudo o que existe, receptáculo por excelência da Força suprema e confluência de todas as forças existentes, *Maa*, o Homem, recebeu de herança uma parte do poder criador divino, o dom da Mente e da Palavra. Maa Ngala ensinou Maa, seu interlocutor, as leis segundo as quais todos os elementos do cosmo foram formados e continuam a existir. Ele o intitulou guardião do universo e o encarregou de zelar pela conservação e harmonia universal (HAMPATÊ-BÂ, 2010, p. 170-171).

Ainda de acordo com Hampatê-Bâ (2010), mesmo que as palavras tenham perdido um pouco de sua divindade, pois, antes, as palavras provinham de Maa Ngala para o homem, sem que houvesse contato com a materialidade, elas carregam sacralidade. Daí, entendemos que a enunciação dos cantos-poemas durante as derrubadas, princípio do *embarreiro*, e em outras *performances* em Helvécia, apropriando-nos das reflexões de Bâ (2010), mesmo que este se refira a outro contexto, emitem vibrações sagradas que estabelecem a comunicação com o divino, “o Ser Supremo, criador de todas as coisas” (p. 170).

Os cantos-poemas, “potencialidades do poder, do querer e do saber” (HAMPATÊ-BÂ, 2010, p. 172), vivificadas pela *palavra* divina, exteriorizam vibrações dessas forças, de modo a envolver o ser na totalidade. Hampatê-Bâ (2010), citando o *fulfulde*, uma língua do ramo senegambiano das línguas nigero-congolesas, falada principalmente na África Ocidental pela etnia fulani, diz que a palavra que significa fala (*haala*), cuja raiz verbal é *hal*, significa “dar força”. Segundo o autor, “se a fala é força, é porque ela cria uma ligação de vaivém (*yaa-warta*, em *fulfulde*), que gera movimento e ritmo, e, portanto, vida e ação. Este movimento de vaivém é simbolizado pelos pés do tecelão que sobem e descem” (p. 172). Essa representação simbólica dos pés, estendemo-la ao movimento realizado por aqueles que amassam o barro na *performance* do *embarreiro*.

2.2.29 Maria Luiza vem de Nazaré

♪ Maria Luiza vem de Nazaré
 Maria Luiza vem de Nazaré
 Oia lá malongré
 O que fez com a mão nois desmancha com pé
 Oia lá malongré
 O que fez com a mão nois desmancha com pé
 Maria Luiza vem de Nazaré
 Maria Luiza vem de Nazaré
 Oia lá malongré
 O que fez com a mão nois desmancha com pé
 Oia lá malongré
 O que fez com a mão nois desmancha com pé ♪

A força das potencialidades, sinais de vida e ação partilhada se traduzem em um *saber-fazer* e um *fazer-saber*, sob a proteção do divino. Desse modo, ao término do barrar a casa, dois dos partícipes, portando as bandeiras e seguidos daqueles que a embarrearam, de acordo com os relatos, circulavam o lugar onde o barro foi amassado, assim como os companheiros e a casa. Já não se sabem ao certo quantas voltas eram

necessárias; alguns dizem que se relacionavam ao tempo da cantoria; outros, que dependia da disposição dos partícipes, outros ainda, até três. Por fim, ao término das voltas, posicionavam-se em frente à porta principal e entregavam as bandeiras ao dono da casa que, por sua vez, depositava-as sobre o altar ornamentado com seu santo de devoção. Logo depois, os machadeiros, cantando, assentavam os machados sob o altar. Antes, porém, de entrarem na casa embarreada, de acordo com dona Brasília, eles tiravam uma toada específica:

2.2.25 Bandera, ô bandera

♪ Bandera, ô bandera
Bandera de iaiá, óia bandera ♪

A cantadora interrompe e diz:

Os homi tudo respondia. Mai era bunito, gente.
[...],Quando cabava, eles cantava:

♪ Pelo siná, pelo siná⁴⁹
Bandera do rei quem vem tomá

Quem vem tomá esta bandera
Bandera do rei quem vem tomá

Pelo siná, Pelo siná
Bandera do rei quem vem tomá

Sinhora dona da casa
Bandera do rei, quem vem tomá♪

A alegria toma conta da enunciação na roda de conversa entre dona Francisca, dona Toninha e dona Brasília. Ao relatar a entrega das bandeiras, dona Brasília ergue-se da cadeira, como que transportada à cena descrita na enunciação, colocando-se de prontidão para o recebimento dos símbolos sagrados: as bandeiras. E ao recordar os machadeiros, seu corpo e sua voz repetem os movimentos e os sons que preenchiam as cenas dos embarreiros. As mãos em punho da cantadora indiciam a força com que seguram o machado e, o som *tum, tum, tum...* vocalizado, preencheu o espaço, algo semelhante ao que realizam os machadeiros ao entregarem os seus instrumentos ao altar construído dentro da nova moradia.

As bandeiras, assim como os tambores caburé e angoma, materializam a presença do divino no meio do povo negro. Não raro observamos, nas casas de santo, a presença de um mastro que sustenta uma bandeira com bordados ou pinturas,

⁴⁹ Continuação do canto-poema 2.2.25.

representando o santo de devoção. Em Helvécia, constatamos uma forte devoção a São Sebastião, mártir católico, muito cultuado nos terreiros de culto de matriz africana, sincretizado no orixá Ogun. Desse devocionário, conforme nos esclarece dona Fidelcina, compuseram o canto-poema utilizado nas entregas das bandeiras, e que se assemelha ao de dona Brasília.

♪Bandêra, oia a bandêra⁵⁰
 Oia bandêra de Iaiá
 Oia bandêra.
 Bandêra, olha bandêra
 Glorioso Bastião,
 Olha bandêra.
 Bandêra, bandêra
 Olha a bandêra
 Iaiá dona da casa
 Oia a bandêra
 Com prazer e alegria
 Oia bandêra
 Viva são Sebastião
 Oiaa a bandêra♪

Observando os relatos das cantadoras sobre os dias de embarreiro, constatamos o brilho nos olhares que parecia projetar imagens de um tempo vivido no espaço da enunciação. Mesmo utilizando os verbos no passado, os seus discursos adquirem força nas memórias vivas. Com o *relampejo* das reminiscências das mulheres, percebemos que um tom saudosista invade a cena. Ele marca, sobretudo, o discurso de dona Francisca e dona Toninha, que rememoram um tempo em que a construção de uma casa era uma celebração à vida, uma relação profunda com o divino, um encontro social. Nesse ritual performático se ajuntavam, se ajudavam, sambavam e celebravam com palavras poéticas.

Francisca: _ E era bonito!
 Toninha: _ Era bonito.
 Francisca: _ E as turma tudo, as muié tudo sambano.
 Toninha: _ Sambano, tudo de saia, rodando.
 Francisca: _ Eh, minha senhora, era bonito.
 Toninha: _ Era bonito ... cabô meso.
 [...]
 Toninha: _ Botava a bandêra lá no altar, aquele altar fazia com negócio de dendê, né?
 Francisca: _ É sim. É bonito.
 Toninha: _ E botava pra rezar.
 Francisca: _ É. E agora [...]
 Toninha: [...] pra depois, pra poder entrar dentro de casa.
 Francisca: _ É sim.

⁵⁰ Novos versos do canto-poema 2.2.25 vocalizado por Don Brasília.

Toninha: _ Que quando embarreava a casa, o dono não entrava [morava] enquanto não rezava o ofício.
 Francisca: _ É sim.
 Toninha: _ Que ele ficava [esperava] que é pra batizar a casa.
 Francisca: _ Eh, pra batizar a casa ... Pois é, mai agora...
 Toninha: _ Agora acabô de fazê, não bota nem uma image dentro de casa, tá dentro de casa [muda-se para a casa sem realizar a benção da mesma].
 Francisca: _ Mai gente! Craro, bota nem uma image dento de casa...
 Toninha: _ Nem uma image...Aí, a gente ia brincar de roda [bate-barriga].
 (Entrevista cedida em 2012)

Esse diálogo encontra ressonância no discurso de dona Faustina que, por sua vez, acrescenta outros elementos,

Se embarreava uma casa, terminava essa casa, cantava louvano a Deus, à bandeira... Porque existia a bandeira, não sei se você já viu. Mas terminava de embarrear uma casa, fazia duas bandeira e fazia o oratório. E cantava bandeira, chamava o povo e rodeava a casa, com essas duas bandeira cruzada. Aí, ao chegar na porta, os dono da casa que recebia, recebia essas bandeira. Ia lá no altar onde eles fizeram o oratório lá, aí era cantado um ofício louvando a Deus. Cantava esse ofício, aí todo mundo ia se banhar e tal quando dá mais tarde aí fazia o *bate-barriga*, ou entonces, até mesmo o forró. Mas tudo que eles fazia, antigamente, era comemorado dessa forma assim. E era usado esses tamborzinho [os mesmos utilizados na *bate-barriga*, o *caburê* e o *angoma*] que cê está vendo, para comemorar (Entrevista cedida em 2012).

Dona Faustina recupera a imagem dos tambores, tão importantes à enunciação dos cantos-poemas, na *performance bate-barriga*, assim como na do *embarreiro*, evidenciando o valor da louvação, o *ofício* e o *bate-barriga*, uma extensão de todas as celebrações na vida dos negros em Helvécia⁵¹.

Segundo relato das cantadoras, durante o *embarreiro*, muitos cantos-poemas eram vocalizados. Enquanto se amassava o barro, as palavras poéticas eram traduzidas em movimentos do corpo, tornando perceptíveis os sentidos da ordem do sensível, do audível, do tangível. Como percebemos, o canto-poema é parte integrante na vida da comunidade. No *embarreiro*, vivenciam como ato presente o enredo das palavras cantadas, de modo a constituir um “corpo-a-corpo entre partícipes” (ZUMTHOR, 2010, p. 217), de modo que, com a *performance*, permite-se integrar os movimentos tonais e gestuais, como nos alertou J. Derive, citado por Zumthor (2010, p.219).

O canto-poema **Meste Domingo**, enunciado nos *embarreiros* e rememorado por dona Fidelina e dona Cheia, traduz essa integração sobre a qual nos alertou J. Derive. Suas vozes e corpos denotam cumplicidade com a mensagem que se enuncia.

⁵¹ O ofício refere-se às rezas em honra a Nossa Senhora ou aos santos de devoção do dono da casa.

Figura 12- Dona Fidelina (à esquerda) e Dona Cheia (à direita), performatizando o canto-poema.



Foto do arquivo pessoal do pesquisador, 2013.

3.1.23 Mesti Domingo

♪ - Ô mesti Domingo

Que vida é sua?

- Bebeno cachaça, caíno na rua.

- O que se impota, sinhô discarado

O dinheiro é meu, num é de ninguém

Olê, olêi, olê, olá,

O dinheiro é meu, num é de ninguém

- Méste Domingo,

Cadê sua muié?

- Ô tá na cozinha, fazeno café.

- Méste Domingo,

Como chama nome dela?

- Ô chama Maria, cavon de panela

Olê, olêi, olê, olá,

Chama Maria, cavon de panela.

- Méste Domingo,

como chama nome dela?

- Ô chama Maria, cavon de panela.

- Méste Domingo,

Quê que tá fazeno?

- Eu tô na venda, eu tô bebeno.

- Méste Domingo,

Que vida é sua?

- Bebeno cachaça, caíno na rua.

- O que se impota sinhô discarado

O dinheiro é meu, num é de ninguém.

Olê, olêi, olê, olá

O dinheiro é meu, num é de ninguém ♪

No terceiro tomo das **Danças dramáticas do Brasil**, Mario de Andrade (1959) nos apresenta três bailados, as “Congadas”, os “Moçambiques” e o “Bumba-meu-boi”; nas peças avulsas deste último, em específico, as *performatizadas* em Pernambuco, encontramos a figura do Mestre Domingos, que compõe o quadro dramático da dança. Constatamos que parte do discurso desse personagem, referenciado como *velho corcunda*, segundo as anotações de Andrade, encontra ressonância no canto-poema das irmãs Fidelina e Cheia, uma apropriação e experimentação a partir da realidade poética vivenciada por elas na comunidade. Esse episódio dialoga com as reflexões de Walter Ong (1998), segundo as quais

as culturas orais, evidentemente, não carecem de originalidade própria. A originalidade narrativa reside não na construção de novas histórias, mas na administração de uma interação especial com sua audiência, em sua época – a cada narração, deve-se dar à história, de uma maneira única, uma situação singular, pois nas culturas orais o público deve ser levado a reagir, muitas vezes intensamente. Porém, os narradores também introduzem novos elementos em velhas histórias. Na tradição oral, haverá tantas variantes menores de um mito quantas forem as repetições dele, e a quantidade de repetições pode aumentar indefinidamente (ONG, 1998, p. 53).

Eis a canção “Mestre Domingos”, de acordo com os registros de Mario de Andrade (1959, p. 125-126),

- Mestre Dumingo,

Você onde mora?

- Na Boa-Vista,

Na rua da Aurora.

Lê, lê, lê, lô,

- Cala a boca, minina,

Que eu é professô!

- Mestre Dumingo,

Que fazei aqui?

- Vim ganhá meia pataca

Pra comprá meu parati

(Refrão)

- Mestre Dumingo,

Chegue pra diente!

- Eu num posso chegá

Purquê tem muita gente!

(Refrão)

- Mestre Dumingo,

Cadê sua mulé?

- ‘Stá na cozinha

Torrando café.

(Refrão)

- Mestre Domingo,
Como se chama ela?
- Chama-se Maria
José Caramela.

- Mestre Domingo,
Vosmicê como se chama,
- Me chamo Pedro
José de Sant' Ana.
(Refrão)

- Mestre Domingo,
Vamo vadiá!
- Puis toca o baiano,
Que eu quero é dançá!

Dona Francisca, em prosa com dona Toninha, relembra: “a gente cantava assim... Mai daí foi muito tempão, né?”. Pelos discursos, as mulheres quase sempre, em número maior, assumiam a função do amassar o barro; os homens *cortavam* o barro e lançavam-no aos pés das mulheres. Mas, ao fim da retirada do barro, também os homens caíam no *pisê*, o ajuntamento para amassá-lo.

Francisca: 🎵 Pé, pé, pé⁵²
Se não tem homi vem mulé 🎵

Quer dizer, se não tem homi, pra massá barro, vem mulé, né?
Toninha: _ Vem mulé!

Francisca: _ 🎵 Pé, pé, pé
Se não tem homi, vem mulé 🎵

Toninha:_ E aí, mulé tudo, ó! Caía no barro (Entrevista em 2012).

Em outra roda de conversa, as mulheres recordam o embarreiro e entoam:

3.3.6 Ô pisa no massapê, escorrega

🎵 Ô pisa no massapê,
escorrega
Pisa no massapê,
escorrega
Pisa no massapê,
escorrega
Ô, pisa no massapê,
escorrega
Pisa no massapê,
escorrega
Pisa no massapê,
Escorrega, cai
Pisa no massapê,
Escorrega, cai

⁵² Canto-poema 3.3.2 Pé, pé, pé.

Pisa no massapê,
 Escorrega, cai
 Pisa no massapê,
 Escorrega, cai
 Pisa no massapê,
 Escorrega, cai
 Quem não sabe andá,
 escorrega
 Pisa no massapê,
 escorrega, cai
 Pisa no massapê,
 escorrega
 Pisa no massapê,
 Escorrega, cai 🎵

Dona Faustina também nos esclarece sobre a finalização do amassar o barro: “aí, quando, quando vai, quando o barro já tá massado, eles canta pra terminar o embarreiro, eles fala *embarreiro*”:

🎵 Ô virá, viradô⁵³
 Este barro tá bão, viradô,
 Ó Mané curimdiba, viradô,
 Joga barro pra arriba, viradô,
 Ei virá, viradô,
 Este barro tá bão, viradô,
 Mané curidimba, viradô,
 Joga barro pra arriba, viradô🎵

Aí solta foguete, tiro mesmo de espingarda. Aí pra louvar, né? Aí por aí cê vai. Tem muitas coisas que eu ainda guardo na lembrança.
 (Entrevista cedida em 2012)

Dona Brasília, saudosamente, entoa:

🎵 Ô virá Viradô⁵⁴
 Ô virá Viradô
 Cê vira esse barro
 Viradô
 De baixo pra cima
 Viradô
 De cima pra baixo
 Viradô
 Ô virá Viradô
 Ô virá Viradô
 Cê vira esse barro
 De cima pra baixo
 Viradô
 De baixo pra cima
 Viradô 🎵

⁵³ Canto-poema 3.3.3 Ô vira, virador vocalizado por Dona Faustina Zacarias Carvalho.

⁵⁴ Canto-poema 3.3.3 Ô vira, virador vocalizado por Dona Brasília Aleixo Romão.

♪ Ô seu Mané Curindiba
 Vira esse barro pá arriba
 Vira esse barro pá arriba
 Vira esse barro pá arriba ♪
 [...]

Ô seu Mané Curimdiba
 Vira esse barro pá arriba
 Vira esse barro pá arriba
 Vira esse barro pá arriba ♪
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

As *performances* protagonizadas em Helvécia assemelham-se às canções *diolas*, descritas por Derive (1991), as quais nunca ocorrem separadas da dança e das circunstâncias pelas quais os membros da comunidade vivem suas experiências. No terceiro capítulo, “Por quem cantam os tambores e as mulheres”, objetivamos desenvolver as análises dos cantos-poemas, em cujo propósito assenta o desejo de elucidarmos as marcas identitárias e de resistência da poética enunciada, em Helvécia.

Diante das performances realizadas, constatamos que, através dos caracteres corporais, circunstanciais e sensoriais, intérpretes e ouvintes se entregam e integram à percepção de si, do outro, uma projeção para o cosmo já que, para além da decodificação de signos analisáveis, o mundo tal como existe fora de cada um é da ordem do visível, audível e tangível. “É por isso que o texto poético *significa* o mundo” (ZUMTHOR, 2007, p. 78).

Na sequência de nossa reflexão, ilustramos parte dessa realidade corporificada, uma *terceira margem* de palavras visuais, nos semblantes e nos movimentos das negras cantadoras no “Caderno de Imagens” que se segue.

3.3 CADERNO DE IMAGENS, UMA *TERCEIRA MARGEM* DE PALAVRAS VISUAIS

Foto 1 – Mulheres que ritualizam a dança *bate-barriga*.



(Arquivo pessoal do pesquisador).

Foto 2 – Da esquerda para direita, Dona Brasília e Dona Faustina, itinerâncias de prosas poéticas.



(Arquivo pessoal do pesquisador, 2013).

Foto 3 – O silêncio se fez eco pelo caminho: dona Brasília e dona Faustina.



(Arquivo pessoal do pesquisador, 2013).

Foto 4 – Sentindo o chão de muitos embarreiros, dona Francisca, dona Brasília e dona Faustina.



(Arquivo pessoal do pesquisador, 2013).

Foto 05 – Altar que acolheu bandeiras e machados do embarreiro.



(Arquivo pessoal do pesquisador, 2012).

Foto 06 - Lembranças de antigamente: dona Faustina, seu Tito e dona Cocota.



(Arquivo pessoal do pesquisador, 2013).

Foto 08 – A vida em movimento, os irmãos sambadores: seu Cari e dona Faustina.



(Arquivo pessoal do pesquisador, 2012).

Foto 08: A famosa cortesia.



(Arquivo pessoal do pesquisador, 2012).

Foto 09 – Pisando em solo sagrado: Gean Paulo, autor dessa tese, dona Maria, mãe de santo, e dona Faustina.



(Arquivo pessoal do pesquisador).

Foto 10 – Espaço de celebração: dona Maria, mãe de santo, filha de Oxum.



(Arquivo pessoal do pesquisador, 2013).

Foto 11 – Mulheres tocando tambores.



(Arquivo pessoal do pesquisador, 2013).

Foto 12 – Nessa terra tudo se partilha e a comida se multiplica: cozinheiras em dia de rezas e de samba.



(Arquivo pessoal do pesquisador, 2013).

Foto 13 – Diálogos e lutas: Roseli Constantino.



(Arquivo pessoal do pesquisador, 2013).

Foto 14 – Palavras e gestos em constante diálogo: dona Jucelina (Cheia).



(Arquivo pessoal do pesquisador, 2013).

Foto 15 - Palavras, cantos e movimentos: dona Fidelina e dona Cheia.



(Arquivo Pessoal do pesquisador).

Foto 16- Canto-poema na lida do dia a dia: dona Cheia e dona Fidelina.



(Arquivo pessoal do pesquisador).

Foto 17 – Expressões, vozes e muitas histórias: dona Cheia e dona Fidelina.



(Arquivo pessoal do pesquisador).

Foto 18 – Encontro amoroso de gerações: Dona Cecília e Toninha, mãe e filha.



(Arquivo pessoal do pesquisador).

Foto 19- Lembranças passadas, alegrias no presente: Dona Amelinda e Gean Paulo.



(Arquivo pessoal do pesquisador, 2012).

Foto 20- Pisando o chão de muitas histórias: dona Amelinda e Gean Paulo.



(Arquivo pessoal do pesquisador, 2012).

Foto 21 – Partilhas de histórias, saberes e sabores servidos: dona Amelinda, seu Balango e Gean Paulo.



(Arquivo Pessoal do pesquisador, 2012).

Foto 22 – Sob o toque do tambor, mulheres do *bate-barriga*.



(Arquivo pessoal do pesquisador, 2013).

Foto 23 – Movimento do *bate-saca*.



(Arquivo pessoal do pesquisador).

Foto 24 – Histórias presentificadas no corpo.



(Arquivo pessoal do pesquisador)

Foto 25- Dona Cocota ao centro: encontro de gerações de mulheres cantadoras.



(Arquivo pessoal do pesquisador).

Foto 26 – Histórias performatizadas: dona Cocota, ao centro, recebendo a cortesia de dona Faustina.



(Arquivo pessoal do pesquisador).

Foto 27- Movimentando a história.



(Arquivo pessoal do pesquisador).

Foto 28- Braços que alçam vãos na história.



(Arquivo pessoal do pesquisador).

Foto 29- Tecendo histórias de ontem e de hoje: Maria Aparecida dos Santos (Tidinha).



Figura 13 – Ritualizando o canto-poemas em Helvécia, interstício ao III capítulo⁵⁵.



(Arquivo pessoal do pesquisador)

⁵⁵ Figura referente a fotografia n. 25, inclusa no “Caderno de imagens”.

4 POR QUEM CANTAM OS TAMBORES E AS MULHERES

Uma coisa que eu percebo é que os nossos jovens, eles amam o *bate-barriga*. Isso é importante, a gente deixar isso no coração deles. Quando eles dançam o *bate-barriga*, eles dançam com alegria, eles dançam sorrindo, eles dançam com prazer. Então, assim, isso pra nós, educadores, as pessoas que lutam pra que essa dança permaneça, como a dona Faustina, isso pra nós é importante (Entrevista cedida por Tidinha, em 2013).

Sendo textos da tradição oral, as cantigas são eventos, *performances* cujo estudo implica que se estabeleça um diálogo, uma interação social. Essa interação permite captar os vários fios interpretativos e analíticos, pois só essa visão do conjunto vai levar a que se reconheça nessas o lugar da palavra tecida [dor, desalento, amor, harmonia]; palavra cuja força é também divina [...], uma espécie de fuga, lugar de rebeldia [...] composições em cujos interstícios subjazem uma história e um desenvolvimento (SEMEDO, 2010, pp.38/39).

Os artesãos tradicionais acompanham o trabalho com cantos rituais ou palavras rítmicas sacramentais, e seus próprios gestos são considerados linguagem. De fato, os gestos de cada ofício reproduzem, no simbolismo que lhe é próprio, o mistério da criação primeira, que [...] ligava-se à Palavra. Diz-se que: o ‘ferreiro forja a Palavra, o tecelão a tece, o sapateiro amacia-a, curtindo-a (HAMPATÊ BÂ, 2010, p. 185).

4.1 O CANTO-POEMA - PRINCÍPIO, MEIO E RECOMEÇOS

Nos capítulos anteriores, apresentamos elementos constituintes da realidade sociohistórica, cultural e religiosa de Helvécia que, de forma cosmogônica, revelam interstícios das experiências partilhadas pelos negros. Observamos que a expressão poética dessa comunidade, transcodificada em forma de cantos-poemas, tornou-se fio condutor de muitas histórias. Em busca das tramas entrelaçadas, esse capítulo organiza-se em torno das *palavras tecidas* pelas negras cantadoras que, ao manterem a *tradição viva*, tornaram-se *artesãs e agri-cultoras* de palavras.

Elas, com suas palavras cantadas, teceram e cultivaram o culto ancestral, sem perderem de vista o cotidiano de suas próprias experiências. Parafraseando Paul Zumthor (2010), essas *malabaristas das palavras* souberam aglutinar a alegria do viver à sacralidade perene do existir.

Diante dessa realidade, é nosso propósito apresentar uma análise dos cantos-poemas, organizada em três fios norteadores: história e memória ancestral; louvores e orações; reflexos do cotidiano: conflitos, amores e trabalho.

Antes, porém, pedimos licença às negras cantadoras que partilharam suas experiências e a todas as outras que as precederam na arte de manter vivas as memórias de um povo, e como sinal de perenidade dessas vozes que imprimiram nos corpos e nas mentes marcas da *tradição viva*, recorreremos ao discurso de Tidinha, epígrafe desse capítulo. Nele, constatamos que a alegria das crianças, ao dançarem o *bate-barriga*, embaladas pelo ritmo do tambor e das palavras tecidas no canto, traduz o valor e a sedução que estes mantêm em relação aos negros em Helvécia.

Figura 14- Dona Faustina, mestre artesã das palavras, as professoras Jane Krull e Cinthia Constantino e um grupo de crianças da Escola João Martins Peixoto.



(Arquivo pessoal do pesquisador)

Mesmo que as crianças, aparentemente, não compreendam a profundidade social, política, cultural e religiosa, ao realizarem o ato, elas sentem o prazer da *ciência iniciatória* a que se submetem. Os seus corpos *miúdos*, pela pouca idade, mas imensos, se considerarmos todos os outros que os precederam no tronco genealógico, impressos por uma *memória coletiva*, celebram a vida; e esta, metaforizada em composições, revela “interstícios que subjazem uma história e um desenvolvimento” (SEMEDO, 2010, p.39) pela arte de fazer memória, por palavras cantadas, deixadas em seus

corações de iniciados e, pela própria carnalidade das narrativas às quais reagem favoravelmente e os despertam paulatinamente, com suas ressonâncias ideológicas.

O entendimento do termo *ciência iniciatória*, relativo às crianças, animadas pelas *performances* e orientadas pelas mulheres, aproxima-nos das reflexões de Hampatê Bâ (2010), ao descrever o ensino *esotérico*, ministrado nas grandes escolas de iniciação do Komo e a educação tradicional que, segundo o autor, tem sua gênese no seio familiar, pai, mãe, e pessoas idosas que, “como mestres educadores, constituem a primeira célula tradicionalista” (2010, p. 183). Explica ele:

Quando falamos de ciências *iniciatórias* ou *ocultas*, termos que podem confundir o leitor racionalista, trata-se sempre, para a África tradicional, de uma ciência eminentemente prática que consiste em saber como entrar em relação apropriada com as forças que sustentam o mundo visível e que podem ser colocadas a serviço da vida (HAMPATE BÂ, 2010, p.175).

Dona Faustina, guardiã da *tradição viva*, parte da “primeira célula tradicionalista”, evidencia, com sua pedagogia performática, o valor que o conhecimento ancestral e divinatório possui junto aos afrodescendentes de Helvécia.

Certamente, a inserção das crianças na ciência iniciatória as conduz a uma melhor percepção da realidade, constituída a partir das circunstâncias que moldam o todo da vida. Essa reflexão pauta-se no discurso de Hampate Bâ pois, de acordo com o autor, referindo-se ao ensinamento da primeira célula tradicionalista,

o conhecimento não é sistemático, mas ligado às circunstâncias da vida. Este modo de proceder pode parecer caótico, mas, em verdade, é prático e muito vivo. A lição dada na ocasião de certo acontecimento ou experiência fica profundamente gravada na memória da criança (HAMPATE BÂ, 2010, p. 183).

A manutenção da cadeia da *tradição viva* segue seu ritmo no compasso dos corpos e na voz de muitas mulheres, *guardiãs da tradição*. Em Helvécia, dona Faustina assume a arte de passar às novas gerações o que a ela foi delegado por seus ancestrais, dando prosseguimento à ciência iniciatória. De acordo com o relato de Tidinha, representante da Associação Quilombola de Helvécia-AQH,

Dona Faustina é a professora [mestra da ciência iniciatória] do *bate-barriguinha*, né?!Então, assim, ela encanta quando ela dança o *bate-barriga*, ela também conseguiu encantar as crianças. Isso aí eu vejo

que é um ponto forte pra nós, pra que essa dança, ela, permaneça por muitos e muitos anos (Entrevista cedida por Tidinha, 2013).

Compreendemos que a imagem de alegria das crianças, ao mesmo tempo uma alegoria, se assim desejarmos considerar, indicia olhares mais sensíveis do mundo em que a realidade se apresenta transcodificada em canto-poema e sob o qual os acontecimentos, ancorados pelo tempo, pelas relações intersubjetivas e pelo espaço, são ressignificados ou adquirem sentido.

Essa alegria descrita é também visível nos adultos que outrora foram introduzidos na *ciência iniciatória*, sobretudo, na arte de elaborar o canto-poema, utilizado em diferentes *performances*, como pontuamos no capítulo “Do couro do tambor ao coro das mulheres negras” e que serve como meio de partilha e resolução de questões particulares e sociais na comunidade. Isso porque, durante as *performances*, constatamos que, através do canto-poema, ora se evidenciam conflitos, amores, louvores, ora estes são absorvidos e absolvidos, quando dos desentendimentos, ou por palavras mal tecidas, ou seja, interpretadas sob outra ótica que não a do enunciador.

Dona Faustina, recordando-se de sua *iniciação*, revela-nos que, quando pequena, *cultuava* uma profunda atenção, todas as vezes em que um novo canto-poema era *tirado*, afinal, havia um ensinamento a ser *incorporado*.

Então, a tradição era assim, viu? E me lembro que de pequena eu cumpanhava; meus pais não me deixava em casa sozinha de jeito nenhum mesmo, lá na roça, né? Aí eu fui aprendeno [...] enquanto as mulheres, os homi, tá todo mundo alí sambano, nós as crianças tá aí ao redor fazeno nossa roda também, nós tá cantano lá, mas tamo aí bateno também. Aí quando... é parava, nós ficava espiando o que eles ia cantar [...] (Entrevista cedida em 2012).

É oportuno salientarmos que o canto-poema não se define por si só, pois pensá-lo é perceber como os sujeitos o praticam e o constituem, a partir de suas experiências intersubjetivas. Apropriando-nos das reflexões de Semedo (2010), sobre as *cantigas de mulher* na Guiné-Bissau, denominadas *mandjuandadi* e, estendendo-as ao canto-poema vocalizado em Helvécia, é possível dizer que ele é “lugar da palavra tecida [dor, desalento, amor, harmonia]; palavra cuja força é também divina, [...], uma espécie de fuga, lugar de rebeldia” (SEMEDO, 2010, p. 39), “um-não acabar de cerimónias” para utilizarmos as palavras poéticas de Barbeito (2006, p.189). A essas reflexões, acrescentamos as de Paul Zumthor (2010):

Na poesia se aninha a esperança de que um dia uma palavra dirá tudo. O canto exalta essa esperança, e emblematicamente a realiza. Isto porque a poesia oral dá à voz sua dimensão absoluta; à linguagem humana, sua medida máxima. Daí as duas funções que, simultaneamente ou alternativamente, ela cumpre para nós: uma, de divertimento, suscita o saber ou provoca o riso; a outra, ativa, sacraliza, especifica ou detona a ação. O contexto cultural mobiliza. No entanto, a voz que canta sempre escapa das perfeitas identidades do sentido: seu eco ressoa nas sombras inexploradas de seu próprio espaço; ela as revela, fazendo com que as libertemos por um instante, depois se cala, tendo passado para além de todos os signos (ZUMTHOR, 2010, p. 295).

A cadeia de palavras cantadas pelos negros de Helvécia, como novos elos, continua a enriquecer as palavras daqueles que os precederam. Hampatê Bâ (2010, p. 181) nos esclarece que, “em todos os ramos do conhecimento tradicional, a cadeia de transmissão se reveste de uma importância primordial”. Continua o autor:

Não existindo transmissão regular, não existe *magia*, mas somente conversa ou histórias. A fala é, então, inoperante. A palavra transmitida pela cadeia deve veicular, depois da transmissão original, uma força que a torne operante e sacramental (HAMPATÊ-BÂ, 2010, p. 181).

O canto-poema, oriundo de *muito, muito tempo*, como *artesanato sonoro*, não cessou de esculpir e *reesculpir o tempo* das narrativas, sob e sobre as quais os negros continuam a desenhar os traços de suas próprias experiências. As palavras cantadas do canto-poema devem ser pensadas, não apenas como *signos*, mas também como *palavras aladas* que, ao seu tempo, são eventos no tempo, e o *tempo caminha*, inexoravelmente, sem nenhuma parada ou divisão, conforme nos alerta Walter Ong (1998, p. 90).

4.1.1 História e memória ancestral

A palavra poética, presente nos cantos-poemas, cuja temática aborda a história presente e a memória ancestral, insurge-se contra a existência dos resquícios de submissão inculcados pelo colonizador. Como *fóssil*, reminiscência poética, pouco a pouco vai adquirindo e revelando significados e, ao entrecruzar passado e presente,

aciona marcas de experiências que, segundo Benjamin (2011), ao passarem de pessoa a pessoa, explicitam-se como fonte a que recorrem todos os narradores.

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias se constituem entre si. Uma se articula na outra [...] (BENJAMIN, 2011, p.211).

Os *fósseis*, reminiscências poéticas orais, não se perderam na história. Em Helvécia, e em muitas comunidades quilombolas, a arte de cantar e contar histórias, recantá-las e recontá-las, é fio que tece memórias e experiências de vida. Também apropriando-nos das reflexões de Paul Zumthor (2010), no que se refere à poesia, a *performance da voz* das mulheres cantadoras, a qual denominamos canto-poema, como palavra poética,

[...] aspira, como a um propósito ideal, a se depurar das limitações semânticas, a sair da linguagem, ao alcance de uma plenitude, onde tudo que não seja simples presença será abolido. A escrita reprime ou esconde essa aspiração. A poesia oral, ao contrário, acolhe seus fantasmas e tenta lhes dar forma; daí os procedimentos universais de ruptura do discurso: frases absurdas, repetições acumuladas até o esgotamento do sentido, sequências fônicas não lexicais, puros vocalizes. A motivação cultural varia, o efeito permanece (ZUMTHOR, 2010, p. 179-180).

O canto-poema traz à cena imagens produzidas pelas palavras, por vezes, substituídas, amparadas ou constituídas de sentidos. Essa arte, em Helvécia, soma-se às muitas outras produzidas pelos negros em solo brasileiro, com o intuito de manterem vivas a memória e a tradição que, como dissemos nos capítulos 1 e 2, os dominadores em vão tentaram esfacelar, ou mesmo, silenciar. Nela, as memórias dialogam entre si e revelam sulcos nas relações interpessoais.

No canto-poema “Não mexe com povo de Angola”, cuja autoria é requerida por dona Faustina, podem se ler indícios expressivos de diferenças sociais e históricas e de demonstração de poder na comunidade. Contam que muitos moradores de distritos vizinhos temiam ir a Helvécia. O comentário que se tinha é que se tratava de um povo acostumado ao uso do facão em suas brigas, feiticeiros entendidos em magia, retomando o discurso de dona Cocota, “era tudo macumbeiro”. Esse comentário surge

do riso das mulheres, ao narrarem as astúcias que os seus ancestrais elaboraram para se protegerem. Ao mesmo tempo, recordam com seriedade que, de fato, em Helvécia, quando se mexe com alguém da comunidade, mexe-se com um enxame.

1.1.3 Não mexe com povo de Angola

♪ Não mexe com povo de Angola
 Não mexe com povo de Angola
 Maria, quem pega com Deus tem vitóriê♪

Percebemos, ainda, nos versos do canto-poema “Não mexe com povo de Angola” a importância de uma origem de referência, um espaço ancestral que traceja e indicia marcas identitárias que prefiguram saberes há muito desenvolvidos, outorgando aos descendentes forças divinatórias, graças ao uso da *palavra*.

Derive (2010, p. 39), referindo-se à *palavra*, marca distintiva de poder em Kong, designou essas forças como “palavra do mago”, que torna aqueles que a detêm agentes de magia, com o poder de “lançar felicidade ou infelicidade sobre aqueles a quem são destinados” (p. 39).

Ter uma origem, fazer parte de um espaço ou estar sob a proteção do divino, confere aos negros de Helvécia um estado de povo e, por isso, desmitifica as brumas de um passado sem referência, sujeito a manipulações e histórias elaboradas sob outra ótica que, a depender daquele que a escreve, torna-se mote para *inculcar* subserviência, como se observou em muitas *histórias* pautadas em concepções que diminuía e estigmatizavam o povo negro, desde o *Atlântico negro*.

Entendemos o canto-poema “Não mexe com o povo de Angola” como expressão do sujeito poético em demarcar território, fazer memória e manter suas tradições, como nos revelou Roseli: “escutar essas músicas [...], é como se estivéssemos em Helvécia, mas, em um pouco de nós, houvesse essa ligação com a nossa África, com os nossos ancestrais”. O brilho nos olhos, cabeça firme e a voz serena revelam um sentimento de pertença, e este empresta autoridade ao discurso.

No canto-poema “Você que falava de macumba”, o sujeito poético adverte àqueles que desperdiçam *palavras* com assuntos que podem causar males; as palavras, com o poder-força que possuem, a depender de quem as escuta, podem transformar-se tanto em veneno, como em remédio; nunca se sabe quando um *arengueiro* se faz

presente⁵⁶. O comportamento do *arengueiro*, propulsor de muitas intrigas na comunidade, tornou-se tema na roda do *bate-barriga*. Já o canto-poema “Muié casada, saída, eu tenho medo”, vocalizado por seu Anildo, dona Cheia e dona Fidelina, através de suas palavras cantadas, exemplifica o significado do termo:

3.1.22 Muié de riacho

♪ Muié casada, saída, eu tenho medo
 Eu tenho medo, eu tenho medo,
 Se eu fosse arengueiro eu ia contar seu segredo
 Eu tenho medo, eu tenho medo,
 Se eu fosse arengueiro, eu ia contar seu segredo♪

Hampatê Bâ (2010), referindo-se à fala humana como poder de criação, nos alerta que “a fala pode criar a paz, assim como pode destruí-la. É como fogo. Uma única palavra imprudente pode desencadear uma guerra, do mesmo modo que um graveto em chamas pode provocar um grande incêndio” (HAMPATÊ BÂ, 2010, p.173).

1.1.5 Você que falava de macumba

♪ Você que falava de macumba
 Você que falava de macumba,
 Macumbeiro, cuidado, minha vida,
 Feiticêro, ê♪

Ao observarmos dona Faustina vocalizando esse canto-poema, mesmo fora da roda do *bate-barriga*, é possível notar os movimentos das mãos que apontam à frente, como que intimidando aquele a quem se dirige. De acordo com Semedo (2010, p.2020), “a *performance* concretiza-se na voz e no corpo que transmite gestos e trazem à tona códigos”. A voz encorpada, a elevação do dedo indicativo e o arquear das sobrancelhas demonstram a integração entre o canto-poema e o corpo da cantadora; não por acaso, Zumthor (2007) nos esclarece que a voz emana do corpo e para ele volta, de modo que ele entra no processo da significância, “ele é o ambiente em que me desenvolvo” (p. 80). Essas assertivas se coadunam com as de Walter Ong (1998, p.81), ao enunciar que

⁵⁶ *Arengueiros* são pessoas que escutam com malícia e, por isso, de acordo com as cantadoras, levam a comentários maldosos ou inventam mentiras: “[...] Tudo que vê fala. Fala o que vê e o que não vê. É o que mais tem. Se acontece fala, se não acontece, fala tamém” (cedido por seu Anildo e dona Fidelina e dona Cheia. De acordo com Hampatê-bâ (2010, p.177), “de modo geral, a tradição africana abomina a mentira. Diz-se: ‘cuida-te para não te separares de ti mesmo. É melhor que o mundo fique separado de ti do que tu separado de ti mesmo””.

“as palavras proferidas são sempre modificações de uma circunstância total, existencial, que sempre envolve o corpo”.

Também observamos que, com a repetição dos versos, a voz, potencializada pelo toque do tambor, ganha uma força expressiva que nos faz compreender a reflexão de dona Faustina: “parece que a gente até incorpora”. Por fim, o corpo e a voz da cantadora e o som do *tambor deitado* se complementam, ao transmitir a mensagem.

Segundo a cantadora, a advertência “cuidado, minha vida” no canto-poema “Você que falava de macumba”, deixa em alerta o *arengueiro* ou aquele que diz dominar os mistérios das palavras sagradas; é importante que eles saibam que existem outros que possuem o mesmo poder da “palavra do mago” (DERIVE, 2010), cuja pertença está ligada a uma ancestralidade conhecedora dos mistérios das palavras, “preces, encantamentos, fórmulas mágicas, bênçãos e maldições” (DERIVE, 2010, p. 40), como já referimos em relação ao canto-poema “Não mexe com povo de Angola”.

A certeza explícita de pertencimento, “povo de Angola”, habilita o sujeito poético a não temer o confronto. As descrições de Derrive (2010) coadunam-se com as de Hampatê-Bâ (2010) sobre o poder da palavra. De acordo com Hampatê-Bâ, “a tradição, pois, confere à *Kuma*, à Palavra, não só um poder criador, mas também, a dupla função de conservar e destruir. Por essa razão, a fala, por excelência, é o agente ativo da magia africana” (2010, p. 173).

Essa força-coragem, presente na palavra cantada, também se expressa no canto-poema “Num mexe com quem tu não conhece”⁵⁷, de autoria de dona Faustina. Narra a cantadora que, uma mulher branca da comunidade, com inveja de sua popularidade, chamou-a de “urubu, de anu preto”. Diante do episódio, ela parou para refletir: “poxa, fulana me ofendeu porque sou preta, porque sou negra? [...] Ela é uma caipora, caipora é bicho”, e dessa reflexão elaborou um canto-poema e, na primeira oportunidade, no dia de samba, cantou:

1.1.4 Não mexe com quem tu não conhece

♪ Não mexe com quem tu não conhece,
Não mexe com quem tu não conhece,

⁵⁷ Embora o canto-poema apresente o vocábulo “caipora” indiciando proximidade ou referência à cultura indígena, optamos por analisá-lo como uma representação que dialoga com a ancestralidade africana, pois de acordo com a cantadora, aquela que a ofendeu desconhece a “força-magia” de sua ancestralidade e tudo o que ela representa. A análise e a indicação do canto-poema centram-se nas falas da cantadora e, por conseguinte, no eu enunciativo por ela constituído. Entendemos que o canto-poema “Não mexe com quem tu não conhece” estabelece diálogo e proximidade com o canto-poema Não mexe com povo de Angola”.

Caipora, cuidado com perna de anu preto,êêêêê♪

Ela, nos esclarece que “os cântico que vem puxano esse êêê é deles, os nagô africano”⁵⁸. De acordo com Paul Zumthor (2010, p.144) “as línguas africanas possuem uma classe de palavras particular, os *ideofones*, *ideias-sons*” os quais, arbitrariamente, incorporamos à explicação de dona Faustina.

Constatamos que a cantora não fez nenhuma referência a Angola ou aos nagô, mas insere no canto-poema um elemento que, segundo ela, indicia a força-poder da ancestralidade. Diz a cantora “esse êêê era a voz do meu poco passado”. E o vocaliza em uma roda de *bate-barriga*, tornando público o seu *status*, para aqueles que ainda não o conheciam.

Juana Elbein dos Santos (1976, p. 47), referindo-se ao sistema dinâmico *nagô*, mostra que o som proferido e a palavra atuante é síntese e exteriorização de um processo de interação:

A palavra é importante na medida em que é pronunciada, em que é som. A emissão do som é o ponto culminante do processo de comunicação ou polarização interna. O som implica sempre numa presença que se expressa, se faz conhecer e procura atingir um interlocutor.

É importante salientarmos que o canto-poema, mesmo com um caráter individual, uma vez posto na roda do *bate-barriga*, passa imediatamente para o âmbito social. Os espaços, cenários das *performances* em que cantos-poemas são vocalizados, mesmo que se repitam, oportunizam uma relação irreiterável entre um *eu* e um *tu* em função das circunstâncias, ou motivos pelos quais a comunidade celebra. Além desse caráter, os cantos-poema se tornam meios pelos quais os membros da comunidade tentam harmonizar relações ou mesmo provocar alguém que ali se encontra, ora dando-lhe uma resposta, ora fazendo uma pergunta, pois, segundo dona Faustina, “pra quem é bom compreendedor, um pingo é letra”.

⁵⁸ De acordo com Santos (1976), os primeiros grupos *Nagô* chegaram ao Brasil nos fins do século XVIII e início do século XIX, período em que se constituiu a Colônia Leopoldina, da qual Helvécia compunha o quadro das 37 fazendas produtoras de café. Segundo a autora, o termo *Nagô* no Brasil, a exemplo dos termos Yorùbá na Nigéria, ou a palavra Lucumi, em Cuba, acabou por ser aplicado coletivamente aos grupos, Kétu, Sabe, Òyó, Ègbá, Ègbado, Ijesa, Ijebu, vinculados por uma língua comum, com variantes dialetais. Compreendemos que o uso do termo *nagô* em Helvécia, traz essa ideia de coletividade, mesmo quando se referem aos africanos de origem Bantu, do Congo ou de Angola.

Na perspectiva bakhtiniana, “não pode haver enunciado isolado. Ele sempre pressupõe enunciados que o antecedem e o sucedem. Nenhum enunciado pode ser o primeiro ou o último. Ele é apenas o elo na cadeia e fora dessa cadeia, não pode ser estudado” (BAKHTIN, 2010B, p.371). Por isso, as palavras cantadas se tornam veículos de mensagens mais complexas para aqueles que as absorvem, a partir de suas experiências intersubjetivas, adquiridas no fluxo temporal e guardadas na memória.

Referindo-se a memória oral, Walter Ong (1998) pontua que o conhecimento, assim como o discurso, nasce da experiência humana e que o modo básico de verbalizar essa experiência é explicá-la no fluxo temporal. Dona Faustina, ao desenvolver o enredo de seus cantos-poemas, denota um modo de lidar com esse fluxo.

No canto-poema “Fogo no engenho”, também vocalizado por dona Faustina, passado e presente se relacionam. Nele, o enunciador, ao evocar a saga da escravidão, constitui um ser e um espaço históricos presentes no imaginário dos negros afrobrasileiros.

Segundo Ong (1998, p. 165), “a canção oral (ou outra narrativa) é resultado da interação entre o cantor, o público presente e as recordações que tem o cantor de canções cantadas”. O paralelismo sequencial não é a grande preocupação da narrativa oral, nem um enredo linear progressivo:

1.2.1 Bota fogo no engenho

♪Oh bota fogo no engenho,
Aonde os negros apanhô,
A vida aqui é bom demais, meu Deus do céu!
Aqui, quem manda é os nagô.

A minha mãe chama Maria,
E meu pai chama José,
No mei de tanta Maria, meu Deus do céu!
A minha mãe não sei quem é.

Oiêlêlêlêlêlê
Oiêlêlêlêlêlêlê
Oiêlêlêlêlêlêlê, meu Deus do céu
Oiêlêlêlêlêlê

Eu já plantei café de meia
Eu já plantei canavial
Café de meia não deu lucro, Deus do céu
Canavial cachaça dá

Disse que dinheiro vale
Dinheiro não vale nada

Se o dinheiro valia, Deus do céu
Os rico não morria.♪

Nos dois primeiros versos, da primeira parte do canto-poema, “oh bota fogo no engenho,/ aonde os negro apanhou”, observamos um *eu* enunciador que denuncia um espaço de servidão histórica acometido aos negros trazidos à força da África, aos seus descendentes afrobrasileiros em Helvécia, uma das partes da antiga Colônia Leopoldina, tanto quanto em muitos outros espaços onde o processo civilizatório europeu imperou. Ao mesmo tempo, revela que o labor e a dor dividiam o mesmo espaço, explicitando o estado de escravidão. Tal discurso, do *eu* enunciador, está de tal modo *enraizado no corpo* dos partícipes das rodas da dança *bate-barriga*, que nas rodas sagradas do *terreiro* se oferece de forma explícita à memória (ZUMTHOR, 2010, p.25).

A dimensão conativa, expressa pelo *eu* enunciador, é propulsora do rompimento das inércias sociais e dos mecanismos ideológicos que insistem em manter estruturas coercivas. Não obstante, a luta pelo reconhecimento, em Helvécia, revela-se como uma ordem à desconstrução dos engenhos estruturais e humanos, das miopias sociais, no interior da comunidade, e dos olhares viciosos, de fora para dentro.

O terceiro verso, “a vida aqui é bom demais”, revela-se contraditório em relação aos anteriores. Contudo, em tal contradição, observa-se uma relação pertinente entre passado e presente, porque a poesia, assim como a memória, resiste à pérfida ordem da linearidade. O verso inaugura uma realidade diferente dos dois anteriores, um desdobramento lacunar na escrita, mas que indicia concretude da ordem expressa nos primeiros versos “bota fogo no engenho,/ aonde o negro apanhô”.

Sob o descerrar da cena escravocrata, enunciada pela cantadora, evocando o conceito de palimpsesto, observamos, nos dois primeiros versos, marcas de trabalho forçado, castigo, silenciamentos e imposições ideológicas que intentaram *esfacelar* a história e a memória de liberdade, condicionando o negro à submissão.

Contudo, o terceiro e quarto versos, sobrepondo-se às marcas dos primeiros, contrapõem-se, atualizando a história, a partir de um outro patamar histórico, temporal: “Aqui, quem manda, é os nagô”.

O parentesco sonoro entre os termos *apanhô* e *nagô* não se dá, apenas, em termos de rima; conforme o rol do inventário Mantandon de 1858, os *nagô* compunham o maior número de escravos na antiga Colônia Leopoldina e, conforme nos relata Santos (1976, p. 32), “apesar da vigilância inglesa [...], em 1835, o cônsul John

Parkinson observou que a maioria da população baiana era *nagô*”; constituindo assim, a maioria escrava da sesmária, o quê, em termos proporcionais, deixava os *nagô* sujeitos a maior evidência aos olhos do colonizador. No último verso “aqui, quem manda, é os *nagô*”, o eu enunciador revela uma inversão de senhorio.

O poder não se sustenta apenas pela força econômica, mas por múltiplas formas de resistência, dentre elas, as imateriais. Os cantos-poemas e as *performances* em que são veiculados são provas dessa resistência, no tempo e no espaço. As articulações e as organizações internas do grupo *nagô*, sobretudo pela linguagem, cultura e religiosidade, comuns em *Helvécia*, são reforçadas no último verso. Compreendemos que este grupo tornou-se receptáculo e, ao mesmo tempo, confluência de todas as forças existentes, pelo poderio da palavra, articulada no espaço.

Na segunda estrofe, evidenciam-se marcas de *inculcação* do *crístianismo*, mas que também podem ser compreendidas como negociações sociais elaboradas pelos negros, processo histórico que não foi diferente em *Helvécia*, cuja padroeira é Nossa Senhora da Piedade.

Em tom confessional, o *eu* enunciador revela que a personalização dos nomes dos genitores, cristianizando-os, em específico o da mãe, acaba por descaracterizá-la, tornando-a uma desconhecida, de modo que este já não mais a identifica. Tal enunciação abre uma fresta para o aparecimento de uma outra realidade, aparentemente oculta, o *apagamento* histórico das matrizes desse ser negro.

Como metáfora e metonímia das experiências vivenciadas pelos negros em *Helvécia*, o canto-poema “Oh bota fogo no engenho” estampa o fato, não apenas circunstancial, mas da realidade de muitos negros em solo brasileiro. Compreendemos que o fato de transcodificarem essa realidade em canto-poema, revela-se como uma emergência histórica de resistência à opressão, às inúmeras tentativas de apagamento identitário.

Também no canto-poema “Navio já apitou no mar”, vocalizado por dona Brasília, apresenta-se um saber coletivo guardado na memória, tornando-se evidente a presença e o comando *nagô* na comunidade:

1.1.10 Navio já apitô

♪Navio já apitô no mar,
A costa balanceô,
Corta a língua, negro jeje,
Que eu quero falar *nagô*♪.

Se, em dona Faustina, o dedo indicativo à frente e a voz incorporada *performatizavam* no corpo a mensagem, em dona Brasília sobressai o olhar firme, direcionado ao interlocutor, um olhar sem desvio. Apropriando-nos da força poética de João Melo (1989, p.63), diríamos se tratar de *olhos grávidos* de certezas e decisões que não temem encarar o outro que, como *espelhos d'alma*, revelam o mais profundo do que enunciam. Não por acaso, Benjamin (2011, p.220) nos esclarece: “a alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática”. Por isso, essas mulheres, com suas palavras cantadas, vão *tecendo* o passado no presente, de modo que, em cada história, se encadeia um canto, e outro. Apropriamo-nos das reflexões de Laura Cavalcante Padilha (2007), mesmo que em outro contexto, referindo-se aos disseminadores do dito e do ditado popular: esse fazer-saber em Helvécia, conduzido pelas mulheres cantadoras, se dá em virtude de que “nenhuma narrativa quer morrer e desta forma continua em outra, no afã de perpetuar-se” (p. 110).

Observamos que, na quadra de Dona Brasília, e nas palavras cantadas por dona Faustina, respectivamente, o *eu* enunciativo assume uma postura imperativa: “Corta a língua, negro jeje, /que eu quero falar nagô” e, “Bota fogo no engenho [...] /Aqui quem manda é os nagô”. O uso da linguagem conativa “corta a língua, negro” traz para o discurso uma asserção fastidiosa, mas que se desfaz ao produzir novo sentido, porque a consciência da existência de uma alteridade permeia os estratos mais profundos das suas estruturas enunciativas que, segundo Bakhtin (2012, p.118), determinadas pelas pressões sociais e a realidade histórica do seu existir, provocam um “eu-para-mim, o-outro-para-mim, e um eu-para-o-outro”.

Cada eu ocupa o centro de uma arquitetônica na qual o outro entra inevitavelmente em jogo nas interações dos três momentos essenciais de tal arquitetônica, e portanto do eu, segundo a qual se constituem e se dispõem todos os valores, os significados e as relações espaçotemporais. Esses são todos caracterizados em termos de alteridade (BAKHTIN, 2010, p. 23).

No interstício das reflexões de Bakhtin (2012), inserimos o discurso de Zumthor (2007): “escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta. Essas palavras não definiriam igualmente bem o fato poético?”(ZUMTHOR, 2007, p. 84). Uma palavra poética é sempre um universo de

sentidos. Por isso, a sua superfície é apenas uma das ressonâncias veiculadas pelo discurso por ela trazida à luz dos sentidos.

Efetivamente, Hampatê Bâ, mencionando a fala como poder de criação, diz que “falar e escutar referem-se a realidades muito mais amplas do que as que normalmente lhes atribuímos” (BÂ, 2010, 172). A fala, como vibrações de forças, toca todos os órgãos dos sentidos, pois, de acordo com o autor, “trata-se de uma percepção total, de um conhecimento no qual o ser se envolve na totalidade” (BÂ, 2010, 172).

No verso “eu quero falar nagô”, o sujeito poético demarca uma referência importante para além dos elementos lexicais; nele, encontra-se toda representatividade identitária que referimos no canto-poema “Não mexe com o povo de Angola”. Apropriando-nos do sujeito bakhtiniano, podemos dizer que se trata de um “não-álibi real e compulsório no existir” (BAKHTIN, 2010, p. 108)⁵⁹.

Esse viver, a partir de si, significa ser e, nos assegura o autor, “viver a partir de si, desde o seu lugar único, não significa, de modo algum, viver sozinho” (BAKHTIN, 2010, p. 106-107). Diríamos que se pauta em uma alteridade constitutiva.

Os espaços comuns permitiram aos negros, em Helvécia, não apenas a convivência de diferentes grupos, jeje ou nagô e bantos, mas uma experiência de recriação e experimentação de danças e cânticos em diversas linguagens que, na interatividade, ganharam corpo e forma nos dias de *tambor*, durante os cultos aos ancestrais e na lida cotidiana.

As referências jeje e nagô mantêm-se vivas na memória coletiva dos negros de Helvécia e, por conseguinte, em suas palavras cantadas. Para eles, não há diferenças. Dona Cocota diz, com firmeza, “é a mesma coisa” e Santos (1976), em nota de rodapé, nos indica que, “no Brasil, os traços culturais dos *jeje* foram comparados aos de origem *Fon* e *Adja*, tendo uma organização semelhante àquela dos *Nàgô*” (p. 31).

Retomando as reflexões de Boaventura de Souza Santos (2006), é importante salientar que a identidade é um elemento constitutivo da vivência dos sujeitos, “identificações em curso” (p. 135). O canto-poema “Eu corto o pau e o coco abalou” explicita essa realidade:

⁵⁹*Não-álibi* significa *sem desculpas, sem escapatórias*, mas também “impossibilidade de estar em outro lugar” em relação ao lugar único e singular que ocupo no existir, existindo, vivendo (BAKHTIN, 2010, p.20).

1.1.12 Eu corto o pau e o coco abalô

♪Eu corto o pau e o coco abalô,
 Ogum juntô, nego jeje-nagô.
 Eu corto o pau e o coco abalô,
 Ogum juntô, nego jeje-nagô.

Na Bahia tem nagô
 Tem nego jeje na Bahia, tem nagô
 Forogodô, na Bahia tem nagô
 Tem nego jeje na Bahia, tem nagô
 Forogodô ♪

Na primeira parte do canto-poema, constatamos o duplo enunciado pelo sujeito poético “nego jeje-nagô”⁶⁰. A cantadora, ao se apropriar de um termo presente no ritual religioso, revela a integração dos jeje e nagô, como dissera dona Cocota. Nessa coletividade, elas encenam elementos da tradição, experimentam e re-criam.

O termo *juntô* revela-se uma corruptela de *juntó*. Sendo Ogum, um orixá do combate, é possível considerar que, na comunidade de Helvécia, jeje-nagô torna-se índice de coletividade, de lutas comuns, de afirmações e pertença identitária com o espaço de origem, mesmo que diverso, das Áfricas.

Na segunda parte do canto-poema, além de uma identificação espacial, pecebemos uma outra, de cunho social-afetivo, através do termo *forogodô*, que, de acordo com os dicionários etimológicos, é uma corruptela de *forrobodó*, que significa *festança em que há grande comezaina*. As características próprias do verbete assemelham-se às das *performances* da *bate-barriga*, do *embarreiro* e das *litânias*, espaços sagrados onde são enunciados os cantos-poemas de Helvécia. Todavia, às indicações do verbete, somamos a proteção do divino, tão caro às cantadoras, pois, conforme relatam, estão sempre sob uma proteção.

Se, na tradição judaico-cristã, o mar precisou ser aberto para os judeus atravessarem, para os *nagô* as forças que os acompanham fazem com que eles atravessem o mar, apesar da *maré cheia*.

Os nagô, possuidores do princípio dinâmico de uma existência individualizada, concebida como Éjú, não temem os enfrentamentos. Conforme nos esclarece Juana

⁶⁰ Como no *candomblé* é comum no culto a pessoa possuir um *juntó* (carrego, aquele que vem junto ou atrás), as pessoas podem ser do orixá Ogum, com Oxum ou mesmo Oxum e Ogum (como pai e mãe), no culto ao orixá a obrigação do carrego de santo de uma pessoa é que ela tem que possuir um pai e uma mãe (Ogum com Oxum) ou vice-versa. Então, se uma pessoa possui este dois orixás, é bem provável que a pessoa possa ter um temperamento duplo (calmo e nervoso). Disponível em: <http://www.juntosnocandomble.com.br/2012/09/ogum-e-oxum.html>. Acesso em 01 de abril de 2014.

Elbein dos Santos (1976, p. 131), “Olódùmaré fez Èsú como se fosse um medicamento de poder sobrenatural próprio para cada pessoa. Isso quer dizer que cada pessoa tem à mão seu próprio remédio de poder sobrenatural podendo utilizá-lo para tudo o que desejar”.

A força que os protege não emana de fora para dentro; em Helvécia, os negros, que se autoidentificam *nagô*, inseridos na ciência iniciatória, desde quando crianças, não temem enfrentar até mesmo as intempéries. No canto-poema “Nagô de beira-mar” fica evidente esse discurso *incontestemente* do sujeito poético com o uso do advérbio *nunca* no segundo verso, e por assumir a condição de testemunha ocular. A transmissão entre tempos, por ter um caráter divinatório, torna aquele que a recebe uma testemunha responsável com a cadeia que mantém a *tradição viva*:

1.1.7 Nagô de beira-mar

♪Nagô, nagô, nagô de beira-mar,
Nunca vi a maré cheia,
Pra nagô num trevessá♪.

O sentimento de pertença, e tudo o que ele representa, para dona Brasília, se traduz no riso largo e confiante da cantadora. A partir dessa realidade, entendemos a força do discurso do sujeito poético nos cantos-poemas e das mulheres cantadoras, ao vocalizá-los.

Afirmações, resistências, mas também dores, traçam um mosaico das histórias e memórias ancestrais dos negros de Helvécia. O canto-poema “Eu tenho pena, Ioiô” traz à cena da enunciação o lamento de um pai diante do sofrimento do filho. Sem reservas, podemos metonimizá-lo, considerando o sistema escravocrático e, posterior a ele, os processos históricos de expropriação e segregação, que definiram o direito de acesso aos bens materiais e à manutenção dos bens simbólicos (LEITE, 2000), a que os negros estão condenados na sociedade brasileira.

1.2.2. Eu tenho pena, Ioiô

♪Eu tenho pena, Ioiô,
Eu tenho dó,
De ver meus fio, Ioiô,
Em dendeçô♪.

A cantora depois explica o sentido da palavra:

Dendecô é quando se tá numa confusão, se tá penano sozinho, quando é, sofreno, né? Sozinho, muita amargura, muita, né? Pega e fica assim, juízo fraco, é dendecô. Então, ele não quer ver, ele tem pena de vê o filhinho dele em dendecô, né? Mai, é isso aí. Tem muita coisa, tem muita coisa; é, tem mais... (cedida em 2013).

Dona Brasília, ao vocalizar o canto-poema, encolhe-se na poltrona e com a voz embargada, transmite os sentimentos de *pena* e *dó*, expressos pelo sujeito poético. O movimento das mãos, realizado pela cantora que, primeiro, sustenta a testa, remete-nos a uma visão de profundo pensar e penar; ele é seguido por outro, o das mãos que amparam uma à outra, numa nítida visão de integração entre a mensagem que aspira tornar-se conhecida, a conhecedora e o seu corpo, compondo a devida explicação do termo *dendecô*, na roda de conversa da qual fazíamos parte.

A elucidação do termo *dendecô* coaduna-se com os relatos das mulheres sobre a prisão de negros *subversivos* em celas solitárias, ou em fornos destinados à secagem de café e/ou ao preparo de carvão, histórias que a elas chegaram desde tempos.

Dessa realidade, constatamos uma triangulação significativa, *pena*, *Ioiô* e *dó*. O termo *pena* antecede àquele a quem o sujeito poético se dirige, *Ioiô*, precedido, no segundo verso, por outro de capital importância na enunciação, *dó*; se relacionarmos este último ao *fechamento* ocasionado pelo *dendecô*, “o símbolo semântico se renova” (SANTOS, 1976, p.47) e transforma-se em dor que, por sua vez, retorna ao termo *Ioiô*, não apenas por parentesco sonoro, mas diante do quadro sócio-histórico constituído em Helvécia, uma denúncia da cantora em considerá-lo o agente caudador dos sentimentos de pena, dó e dor vivenciados pelo pai e filho.

O uso do diminutivo *filhinho*, na elucidação do termo *dendecô* encontra ressonância no pesar expresso pelo sujeito poético e, por sua vez, corrobora a angústia paterna diante do quadro que observa. No interstício da triangulação, presente no canto-poema, apreendemos, através do semblante e dos movimentos executados pelas mãos de dona Brasília, descritos anteriormente, que, de fato, “tem muita coisa, tem muita coisa”, na enunciação da cantora que indicia um jogo de palavras e gestos reticentes, e que, apenas de soslaí o tocamos a superfície dessa memória corporificada.

Para Benjamin (2011B, p. 220-221), o aspecto sensível da narração não é a exclusividade da voz. Por isso, nos esclarece que,

na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, apreendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito. A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão, que transparece nas palavras de Valéry, é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada. Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único?

Ainda recorrendo a Benjamin (2011B, p. 204), em suas teses sobre a narrativa, e parafraseando-as, de modo a estendê-las ao canto-poema, podemos dizer que também é ele próprio, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação e que, ao concretizá-la, não está interessado em transmitir o *puro em si* da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ao contrário, mergulha a coisa na vida da cantadora para, em seguida socializá-la. Por isso, tudo na cantadora se comunica, de modo a imprimir na enunciação a sua marca “como a mão do oleiro na argila do vaso (p. 204)”.

Observando a enunciação do canto-poema, mesmo fora do contexto das *performances* da *bate-barriga*, *embarreiro* e das litânias, constatamos, mais uma vez, que a arte de modelar os cantos-poemas, em Helvécia, não está presa a um espaço ou a uma circunstância definidos.

A vida, em sua inteireza, é o grande espaço circunstancial dessa arte. Eis porque a cantadora, com suas palavras cantadas, assume um posto de *sábia* (BENJAMIN, 2011B, p.221). Ela, diferente dos provérbios, que apenas dão conselho para alguns casos, recorre ao acervo de toda uma vida e inclui as suas próprias experiências e as de outros.

Não por acaso, apropriamo-nos das teses sobre o narrador, de Benjamin (2011B, p. 221), para dizer que, em relação à arte poética das cantadoras, “seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata”.

As histórias e as memórias ancestrais dos negros, em Helvécia, integram-se a várias dimensões da vida. No próximo subtópico, apresentaremos a presença integralizada do divino no cotidiano da comunidade, louvores e orações expressos em forma de cantos-poemas. Nestes, observamos a proximidade dessa força motriz que dialoga e não separa o conhecido do conhecedor. Através das análises dos cantos-poemas, retomamos a concepção da *cultura africana*, elucidada por Hampatê-Bâ

(2010), cuja presença, em Helvécia, nos revela um mundo particular, “um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem” (p. 169).

4.1.2 Louvores e orações

“Ó Zambê cumbelecô é o Deuso. Deus cumpanha alguém, né? Agora, ele não fala alguém, é Deus cumpalenguê [...], o Zambê cumbelecô ele tá pedindo, pedindo a Deus. Agora, na hora de acompanhar, é Deus compalenguê” (Dona Brasília, 2013).

A travessia que se deseja rumo à *terceira margem*, um encontro consigo, com o outro e com a ancestralidade, a partir das análises dos cantos-poemas, tendo por base os louvores e as orações enunciados na comunidade de Helvécia, requer, primeiro, um pedido de passagem à *entidade-símbolo* (SANTOS, 1976, p. 182) ⁶¹, anteriormente mencionada como o terceiro elemento, *Êsú*. Presente na dinâmica do canto-poema por conduzir, trazer e traduzir as mensagens, “é o único capaz de desencadear qualquer ação e comunicar as partes entre elas” (p. 183). Utilizando-nos da fala de dona Brasília, “oh, Zambê cumbelecô”, queremos tornar explícito o pedido de passagem às nossas análises que dizem respeito a essa dimensão temática.

Os cantos-poemas, vocalizados nos momentos de louvores e orações não se diferenciam das *performances bate-barriga e embarreiros*, mesmo porque, nesses momentos, muitos deles são vocalizados. Próprios das culturas orais, eles verbalizam todo o conhecimento com uma referência próxima ao cotidiano da vida humana (ONG, 1998), de modo a assimilarem a interação imediata dos interlocutores.

Precis, louvores e benditos são uma constante na comunidade de Helvécia. De acordo com algumas falas das cantadoras, meio que desconversando, os negros, obrigados a fazer parte dos ritos eclesiais católicos, cumpriram a ritualística cristã, mas, sabiamente, incorporaram suas tradições às celebrações dos santos do devocionário católico, uma negociação necessária à sobrevivência de suas *entidades*, o que se

⁶¹ De acordo com Santos (1976, p. 182), “uma entidade-símbolo não é um elemento que se *traduza*, que se defina de maneira estática, mas elemento que se *interpreta* na medida em que é inserido em determinado contexto”.

convencionou denominar de *sincretismo*. Com a voz e semblante entusiasmados, dona Toninha nos relata:

Na época, agora, da foguêra, Santo Antônio, era o finado meu avô que fazia [...]. São João, agora, era o finado João Rafael, [...]. Pedro Silva, era de finado, senhora Sant'Ana. Eu lembro, aquele fundo lá da casa [...] tinha uma cozinha de farinha. Quando dava senhora Sant'Ana, era um senhor *bate-barriga*. Ele não matava um capado só não, era dois. Era finada Isabel, finada Pereira que cozinava [...] e finada Bina.

De acordo com o relato, sobressai a festa em honra a Senhora Sant'Ana. Esta festa, realizada pelos negros, em Helvécia, como um culto aos mortos, de acordo com os relatos de dona Toninha, “era uma senhora festa”.

Tal fato não nos causa estranheza, pois, de acordo com os estudos de Oliveira (2012), Nanã Buruquê, que o sincretismo associa à Senhora Sant'Ana, é um dos orixá que têm ligação direta com os mortos. Ampliando essa referência, Santos (1976, p. 115), nos esclarece: “Nàná, patrona da lama, matéria-prima da vida, é *omo Àtìóro oké Ofa*. Descendente do grande pássaro *Àtìóro* da cidade de Ofa”, possui o título de *Iyálóde*, o “mais honorífico que uma mulher pode receber e que a coloca automaticamente à cabeça das mulheres e da representação no áiyé do poder ancestral feminino” (SANTOS, 1976, p. 116)⁶².

Mesmo que as cantadoras não revelem, é possível que essa realidade estivesse traduzida no canto-poema “Oh, Zambê cumbelecô, oh mãe, Deus compalenguê”, onde constatamos forte reverência à *Grande mãe Sant'Ana*, em Helvécia, fato que se traduz no canto-poema vocalizado por dona Brasília:

2.2.16 Senhora Santana

♪ Senhora Santana,
Eu quero sabê,
O dia e a hora,
Que é de nós morrê.
O dia e a hora
Que é de nós morrê.

Eu não tenho medo
Nem tenho pavô,
Senhora Santana
Mãe dos pecadô.
Senhora Santana,

⁶² Sobre o culto, organização e simbologia nagô, ver: SANTOS, 1976.

Mãe dos pecadô.

Alevante os filho
 Vem me dá as mão
 Lá mais adiante,
 [...] a salvação.
 Lá mais adiante,
 [...] a salvação.♪

Ainda de acordo com dona Brasília, o que é confirmado em muitas falas de outras cantadoras, nos festejos religiosos era sagrado o *bate-barriga*, que se estendia até o nascer do outro dia, “um ajuntamento de gente”, propício à criação dos cantos-poemas. Acreditamos que o louvor a Sant’Ana, não diferente, era lugar-espaço onde as vozes encenavam desabafo, reivindicação e aconselhamento, como constatamos no canto-poema “Senhora Sant’Ana de grande louvor”:

2.2.18 Senhora Santana

♪ Senhora Santana,
 De grande louvor
 Min dá meu marido que Rosa tomô... ♪

♪ Se ela tomô, faz ela muito bem,
 É de gosto,
 É de Rosa, é dele também ♪

Abandonada pelo marido, a mulher pede socorro à Sant’Ana, *entidade* ancestral, para que a ampare. Sem entremeio, expõe-se a figura daquela que destruiu o seu casamento. A referência *de grande louvor* e a fórmula, como o pedido fora elaborado, denotam o poder sobrenatural dessa *entidade-símbolo* perante a comunidade. Um poder que é capaz de dar e tirar, um caráter de onipotência, evidente em “Oh, Zambê cumbelecô, oh mãe, Deus compalenguê”.

No canto-poema, o homem ocupa um lugar importante na vida da suplicante, mesmo que, a princípio, entendamo-lo, assim, como Rosa, seja a origem do conflito. Ele, liberado de qualquer mácula, enquanto que sobre Rosa recaem todas as culpas, conforme enunciação da suplicante.

A segunda parte do canto-poema surpreende a todos, pois, como diz a expressão, “a emenda saiu pior que o soneto”. O aparecimento de um *eu* enunciador da segunda parte, coetâneo ao da suplicante, por demonstrar ser conhecedor ao que se fez conhecido, outorga a Rosa o direito ao roubo, ou melhor, o direito de posse. Adverte o

eu enunciador: “se ela tomou, faz ela muito bem”, indiciando o infortúnio na relação anterior, pois, sendo de gosto, tanto dele, quanto dela, não havia mais amor a ser recuperado junto à mulher *furtada /desempossada*.

Tornado público o episódio, a comunidade ouvinte poderia justificar o pedido da esposa e, como conciliadora, convalidar a devolução. Entretanto, corrobora a tomada da posse realizada por Rosa, “é de gosto, é de Rosa, é dele também”, ou seja, não há mais o que fazer, pois não se trata de roubo, e sim, o fim evidente de uma relação, já compreendida pela comunidade.

Ao assumir o direito de voz, dado a Sant’Ana, entendemos que o *eu* enunciador, presente na segunda parte do canto-poema, é de uma pessoa de respeito, certamente, parte da “primeira célula tradicionalista” (HAMPATÊ BÂ, 2010), guardiã da *tradição viva*, uma representante direta de uma referência ancestral, visto que ocupa o *lugar de fala* de Sant’Ana.

Interessante observarmos, no canto-poema, as ações das mulheres; elas ganham notoriedade no cenário das palavras cantadas. No canto-poema “Senhora Sant’Ana de grande louvor”, percebemos a posição ativa da mulher na comunidade. Rosa, decidindo pelo companheiro, *toma-o* para si.

Com propósito diferente, no canto-poema “Oxalá, meu pai”, socializado no *bate-barriga*, no *embarreiro* e nos *terreiros de culto*, o sujeito poético, em tom de súplica, semelhante ao de “Senhora Sant’Ana de grande louvor”, recorre ao divino, à espera de piedade:

2.1.4 Oxalá meu pai

♪Oxalá, meu pai,
Tem pena de mim, tem dó.
A volta do mundo é grande
A de Deus será maió♪.

Neste canto-poema, os sentimentos de *pena* e *dó*, presentes no canto-poema “Eu tenho pena, Ioiô”, como elementos mnemônicos, reaparecem na enunciação da cantadora, recurso muito presente nas culturas orais. Recuperando os sentidos de *dendecô* e *Zambê cumbelecô*, elucidados por dona Brasília, no canto-poema “Oxalá, meu pai”, compreendemos que o enunciador, ao dirigir-se a Oxalá, o faz com o intuito de transferir os seus sentimentos à *entidade-símbolo* e, assim, obter piedade, por conseguinte, o alívio da dor que sente.

É interessante ressaltarmos que, neste canto-poema, a enunciação se refere a dois momentos distintos. Nos dois primeiros versos, em prece, o enunciador dirige-se à força espiritual, suplicando por piedade e, como que obtida uma resposta, no terceiro e quarto versos, dá-nos a entender que se trata de um tipo de alerta àqueles que estejam lhe causando o sofrimento.

Essa reflexão encontra ressonância na expressão, “a volta do mundo é grande” que, por sua vez, se aproxima de um ditado popular “o mundo dá muitas voltas” e de um provérbio angolano, “o pequeno caroço, não o desprezes, um dia tornar-se-á grande palmeira” (PADILHA, 2007, p. 62). O *eu* enunciador se utiliza desse conhecimento para dizer da superioridade daquele de onde virá o seu socorro, “a de Deus será maior”. Em suas palavras cantadas, fica subentendido que a vitória é certa, mesmo que demore. Então, cuidado, “Não mexe com o povo de Angola!”

O terceiro verso do canto-poema “a volta do mundo é grande” dialoga com o título do livro de poemas **A roda do mundo**, de Edimilson de Almeida Pereira e Ricardo Aleixo (2004). O livro consta de duas partes, a primeira, denominada “Nós, os Bianos”⁶³, e a segunda “Orikis”⁶⁴. Os autores ao introduzirem as partes, como um pedido de passagem às *Entidades-símbolos* para os poemas, transcrevem as fontes de inspiração, gêneses do título, respectivamente: “A roda do mundo é grande/ mas a de Zâmbi é maior, (de um cântico do congado)” (2004, p.10), e “A roda do mundo é grande/ mas a de Oxalá é maior, (de um cântico do candomblé)” (2004, p. 30).

Parafraseando Antonio Risério (2004, p. 7), ao apresentar-nos o livro **A roda do mundo** e o seu contentamento diante da poética dos autores, apropriamo-nos e, alarguemos o perímetro de suas reflexões, estendendo-as à poética das mulheres negras de Helvécia. Como em terras de Minas Gerais, também no distrito de Helvécia, uma das fazendas que compunham a Colônia Leopoldina, onde africanos escravizados comeram o pão que o diabo europeu amassou, as mulheres cantadoras formam um grupo jogo-duro, no melhor sentido que a expressão tem. Suas vozes e versos, com um misto de suavidade e firmeza pessoais, retrabalham coisas (e espíritos) originários de focos culturais característicos de lugares distintos do continente africano, sobrevivendo aos esfacelamentos culturais e religiosos que a colonialidade intentou. O universo em que se movem é banto, mundo de Zâmbi, ingomas, calunga; também, jeje-iorubano, vindo em linha direta dos velhos e veneráveis orikis de orixá.

⁶³ Composição poética de Edimilson de Almeida Pereira.

⁶⁴ Composição poética de Ricardo Aleixo.

Nesse contexto, retomamos Santos (1976, p. 33): “o *terreiro* ultrapassa os limites materiais (por assim dizer pólo de irradiação) para se projetar e permear a sociedade global”. Africa, Bahia e Minas Gerais, e, em muitos outros espaços marcados pela presença de negros expatriados, os diálogos entre coisas e espírito se aproximam e se integram, revelando marcas identitárias.

No canto-poema “Santo Antônio”, vocalizado por dona Brasília, o *eu* enunciador, semelhante ao do canto-poema “Oxalá, meu pai”, clama à divindade por misericórdia:

2.2.19 Santo Antônio

♪Santo Antônio, Santo Antônio
Caboclo forte, sou eu
Santo Antônio, Santo Antônio,
Misericórdia, meu Deus.♪

De acordo com Carneiro (1954), Santo Antônio se identifica com Ogun, o deus do ferro, que se representa com um feixe de pequenos instrumentos de lavoura: machado, foice, enxada, pá, picareta, dentre outros. Conforme relata o autor, esse orixá é o dono das estradas e, devido às suas estreitas relações com Exu, abre as *encruzilhadas*. Os instrumentos que o simbolizam indiciam os labores realizados pelos escravos e seus descendentes desde a Colônia Leopoldina, uma sesmaria de grande produção agrícola. Por isso, trata-se de uma divindade que conhece em minúcia a situação vivenciada pelos negros assujeitados ao sistema econômico escravocrático; especificamente, nas plantações de café, como nos referimos no primeiro capítulo.

A partir de Carneiro (1954), o pedido ao santo expresso pelo enunciador, adquire maior significação, pois se desvincula da *tradição* de relacionar ao santo apenas poderes/arranjos matrimoniais. Compreendemos que Ogun, no canto-poema, sincretizado por Santo Antônio, senhor das *encruzilhadas*, com suas armas laborais, é aquele que tem o poder necessário para abrir os caminhos, e/ou apontar outros, mostrando novas direções ao suplicante. Segundo Carneiro (1954, p. 68), “os orixás nagôs são, em geral, personagens evemerizados, que representam as forças elementares da natureza ou as atividades econômicas a que se entregavam os negros, na região do Niger”.

Mesmo que não esteja explícita a situação do pedinte, é possível perceber, através das palavras cantadas, o sentimento de *dendecô*, como expresso no canto-poema “Eu tenho pena, Ioiô”; daí, a súplica: “misericórdia, meu deus”. Tal pedido soa

desesperado e, como o *canto do galo*, evidencia/desperta outros clamores/lamentos abafados pela ideia perfeita do *tempo* no *campanário*, descrita por Edgar Allan Poe (2014), a qual estendemos ao *tempo histórico* de Helvécia pois, nos *burgos* escravocráticos, imperou o dito entre os senhores: “es un crimen alterar el antiguo buen ritmo de las cosas” (2014)⁶⁵.

O clamor à *entidade-símbolo* consiste em restaurar a ordem das coisas, não a do tempo vivido-sofrido, mas outra que vai à contra-mão do sistema que transformou africanos em escravos, fato que justifica o canto-poema em forma de prece a Santo Antônio [Ogun], senhor das *encruzilhadas* e da guerra.

Ainda, de acordo com Edison Carneiro (1954),

dos quatro orixás *mais poderosos* resta falar de Ôgún, de grande popularidade na África. *Protege os ferreiros... Como fabricante de utensílios de ferro, Ôgún naturalmente era também o deus da guerra e da caça.* Há aqui alguma diferença do que ocorre na Bahia. Não me enganei ao ver nêle *o patrono das artes manuais*. Basta olhar a sua insígnia predileta, a sua *ferramenta*, um feixe de instrumentos de lavoura, para ver que só secundariamente Ôgún pode ser considerado o deus da guerra [...] Há a persuasão de que Ôgún protege e os torna invisíveis, quando atacados (CARNEIRO, 1954, p. 218).

No segundo verso do canto-poema, chama-nos atenção a resposta enunciada por outro enunciador, tomando para si a voz do santo: “caboclo forte, sou eu”. De acordo com Carneiro (1954, p. 81), “os *encantados* caboclos são os mesmos deuses dos nagôs e dos *jêje*, já modificados pela influência dos negros de Angola e do Congo”. Justificando essa confluência religiosa, o autor acrescenta que, nos candomblés de Angola e do Congo, as divindades [*inkices*] apresentam diferenças superficiais à dos candomblés nagô. A esse respeito, vale retomarmos o discurso de dona Cocota, descrito anteriormente: “é a mesma coisa”. Essas reflexões se coadunam às de Mário Cesar Barcellos (1998):

O tempo passou e as misturas de ritos e costumes foram acontecendo [...] Daí, em épocas mais contemporâneas, tanto as casas de Angola usarem terminologias do Keto e do Ewefon, como, por exemplo, os nomes das divindades [...]. Tentar traçar um paralelo entre as nações Keto e Angola seria, no mínimo, perigoso. Obviamente têm tradições diferentes, mas os negros da África trouxeram algo que com certeza é muito comum a todos eles: ritmo e crença (BARCELLOS, 1998, p. 18).

⁶⁵ POE, Edgar Allan. “El diablo en el campanario”. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bk000503.pdf>. Acesso, 12/junho/2014.

Além desses aspectos elucidados por Carneiro (1954), por dona Cocota e por Barcellos (1998), a resposta dada “caboclo forte, sou eu” leva-nos a crer na representatividade de *força-poder* que a *entidade-símbolo* denota junto aos negros, na comunidade de Helvécia. Não por acaso, Santo Antônio, a exemplo de Santa Ana, em seus festejos, recebe, entre muitas honrarias, o *forogodô* com o *bate-barriga*, uma marca irrevogável do sentimento de pertença devocionária ao santo, e identitária, nutrida pela comunidade negra. Também vale ressaltar que essa enunciação reitera as trocas simbólicas entre negros e indígenas, como pontuamos no capítulo “Do couro do tambor ao coro das mulheres negras”.

O canto-poema “Santo Antônio é o rei de Angola”, também vocalizado por dona Brasília, corrobora a relação sincrética e a pertença espiritual presentes no canto-poema “Santo Antônio, santo Antônio” e retoma a dimensão geográfica identitária que evidenciamos no canto-poema “Não mexe com o povo de Angola”, vocalizado por dona Faustina.

2.2.22 Santo Antônio é o rei de Angola

♪Santo Antônio é o rei de Angola
Quem tem santo, imbola, agora♪

A declaração do *eu* enunciador, no primeiro verso, estabelece uma ligação não apenas espiritual com o santo pois, ao constituí-lo “rei de Angola”, torna-o parte das Áfricas, *útero* dos negros repatriados e, ao fazê-lo, o constitui como parte de si, como um sinal de pertença identitária.

No segundo verso, o conceito de *santo* amplia-se em significação. De acordo com Carneiro (1954),

o orixá escolhe, entre os mortais, os seus *cavalos*, os intermediários através de quem se comunicará com os homens. Só a morte liberta o *cavalo* da submissão ao orixá [...] Ora, como todas as pessoas tem anjo-da-guarda, têm, portanto, um *santo* em potencial [...], acontece, porém, que, se toda gente tem anjo-da-guarda, nem todos têm *santo*, isto é, nem em todos se dá a manifestação do orixá. (CARNEIRO, 1954, p. 119)

Desse modo, o segundo verso inaugura outra dimensão experienciada pelos negros: serem receptores de energias místicas que lhes outorgam o conhecimento necessário da *palavra-força*, por conseguinte, o direito à *palavra do mago*, descrita por Derive (2010) e que nos faz retornar às reflexões sobre os cantos-poemas “Não mexe

com o povo de Angola”, “Não mexe com quem tu não conhece” e “Você que falava de macumba”, dentre outros, vocalizados pelas cantadoras, e que constam do apêndice B.

Diferente dos santos da *tradição* cristã, as *entidades-símbolo* divinizadas, mesmo que pertençam ao mundo espiritual, *encarnam* na vida dos seus protegidos e, por eles, neles e com eles, *descem* e celebram a vida e o fazem na sua totalidade: nos labores cotidianos, nas *encruzilhadas*, no *xirê* e/ou no *jamberesu*;⁶⁶ a esse respeito, Walter Ong (1998, p. 54) esclareceu que, nas culturas orais, existem “poucos fatos divorciados da atividade humana ou quase humana” pois, segundo o autor, nelas, se “conceituam e verbalizam todo o seu conhecimento com uma referência mais ou menos próxima ao cotidiano da vida humana”.

Também presente no segundo verso, o termo *imbola* refere-se à manifestação visível no corpo do *cavalo*, do orixá protetor. Não resta dúvida que a enunciação é um convite àqueles em que, conforme nos elucidou Carneiro (1954, p. 119), “se dá a manifestação do orixá”.

O dístico vocalizado por dona Brasília também *frequenta o pisê* realizado no *embarreiro* e, do mesmo modo, no *bate-barriga*. O termo *imbola*, nele referido, no contexto da dança, aproxima-se do termo *embolada*, corrente nos sambas de *coco* de Alagoas. Este *folgado* se caracteriza pelas frases curtas, melódicas e repetidas várias vezes, em cadência acelerada, cujos partícipes são chamados *emboladores*. Geralmente, a ocorrência desse tipo de canto-poema, formado por dois versos, também se aproxima do *samba corrido* (ALVARENGA, 1960), sendo o primeiro verso enunciado por um solista e o segundo, como um refrão coral, ou que é repetido como estribilho pelo coro; essas características também dizem respeito àquelas observadas nos cantos-poemas “Ô pisa no massapê” e “O rio tá cheio, piau”, constantes do apêndice B.

No canto-poema “A barra do dia”, vocalizado por dona Brasília, de forma velada, identificamos o termo *imbola* expresso no canto-poema “Santo Antônio é o rei de Angola”:

2.2.11 A barra do dia

♪ A barra do dia
 Ó Vilge Maria
 Eu vou cantá pra ela chegá
 Eu vou cantá pra ela chegá

⁶⁶ O termo *xirê* refere-se à roda, dança dos orixás; é quando se canta para todos os orixás, em uma ordem determinada; os angolanos praticam o *jamberesu*, que é o ritual de invocação dos *iniquices*, também com cantos e toques de tambores (BARCELLOS, 1998).

[...]
 As ave-maria, nós temo que rezá
 As ave-maria, nós temo que rezá

Ô virge santiça, ô Virge Maria
 Ô virge santiça, ô Virge Maria

Eu vou cantá pra ela chegá 

De acordo com Carneiro (1954) àqueles que são dadas a manifestação do orixá, revelam, em si, a força e a representação de *outro*, que misteriosamente se faz presente no corpo do *cavalo*. Essa *incorporação*, como podemos designar, com as reservas necessárias, ocorre por enxergarmos apenas em parte e, não a totalidade do efeito, um interseccionismo.

Não obstante, o primeiro verso do canto-poema nos apresenta a ideia de dois planos que se cruzam, uma intersecção em relação ao tempo “a barra do dia”. Este abreviado espaço de tempo, constituído por uma leve e alongada luminosidade que se delineia no horizonte, dá-nos a impressão, tanto do amanhecer, quanto do anoitecer. Justamente, essa ideia, difusa e impressiva, constitui a barra do dia e nos apresenta o encontro da terra com o céu. Aqui, metaforicamente, o encontro da entidade-símbolo com o seu protegido.

Aprendemos dessa plástica uma síntese de dois planos. A partir de uma descrição horizontal do cenário/tempo, o nosso olhar é dirigido a uma reflexão vertical, de sentido ascendente “eu vou cantá” e descendente “pra ela [a Virgem Maria] chegar”, considerando o céu como espaço que se plenifica sobre os suplicantes. Nesse contexto de prece/intersecção, admitimos o que se denominou de *imbola*, no canto-poema “Santo Antônio é o rei de Angola”, a manifestação no *cavalo* da *Grande Mãe*.

Aprendemos que, no canto-poema, sonho e realidade se fundem com a incorporação e, desse modo, já é possível restaurar os espaços perturbados e estabelecer a harmonia (HAMPATÊ BÂ, 2010) necessária à vida, marcada pelo sentimento de dencedô, em muitos dos espaços cingidos pelo sistema escravocrático e que, ainda hoje, perdura nas provocações daqueles que, corrompidos por tal ideologia, fazem questão de manter segregações sociais e culturais contra os afrodescendentes. Quiçá, *tecendo os fios da barra do dia*, a partir do zelo da *Grande Mãe*, o horizonte humano e cultural se *enlargueça* na sociedade contemporânea.

Ressaltemos que a Virgem Maria se tornou fortemente parte do sincretismo religioso, em solo brasileiro. As denominações honoríficas por ela recebidas: Nossa

Senhora dos Navegantes, Nossa Senhora da Soledade, Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora das Candeias e Nossa Senhora da Piedade, convergem, no sincretismo, para a imagem de Yemanjá, cujo nome, advindo da junção, em yorubá: *yeye omo ejá*, significa: mãe cujos filhos são como peixes (CARNEIRO, 1954). Entendemos não ser por acaso a representação dessa entidade-símbolo no canto-poema, pois Nossa Senhora da Piedade é a padroeira da comunidade de Helvécia e, por extensão do culto, torna-se uma reverência a Yemanjá.

O canto-poema, “A barra do dia”, revela entre o dito e o não dito, parte das estratégias e/ou negociações que os negros desenvolveram em Helvécia, para a manutenção de seus cultos, suas histórias, sua gente, em vista a reação policial (CARNEIRO, 1954, p. 44) e os desmandos civis que deturparam seus ritos demonizando-os.

Outra saudação à senhora das águas, porém, já não mais com o uso da representação sincrética, encontra-se no canto-poema “Tô lhe chamando calunga”:

2.1.3 Tô lhe chamano, Calunga

♪ Tô lhe chamano, Calunga
 Para venha trabalhá
 Quando lhe chamo, Calunga
 Peixe marinha, sereia do mar ♪

O termo *calunga*, presente no primeiro verso, conforme Luís da Câmara Cascudo (1954, p. 147), por ele grafado *kalunga*, no idioma *quioco*, significa *mar* e, segundo o autor, “aparece, nessa acepção, nos cantos de macumba e candomblés baianos e cariocas, dedicados aos santos da água”. Essa explicação se coaduna com a pesquisa de Carneiro (1954) sobre os candomblés da Bahia. Ainda sobre o verbete, acrescenta Cascudo que se trata de uma palavra misteriosa, que se repete com frequência nas línguas *bantu*; “no quimbundo, tratamento de pessoa ilustre [...]; significa a morte, o inferno, o oceano, Senhor, exclamação de surpresa e de encanto” (CASCUDO, 1954, p. 147).

O último verso: “peixe marinha, sereia do mar”, elucida o significado do termo *calunga* enunciado no canto-poema. Do diálogo entre o primeiro e o último verso, compreendemos que essas palavras cantadas dizem respeito à *Senhora das águas*. Edison Carneiro (1954, p. 233) citando Joaquim Ribeiro, diz que o termo *sereia* aponta

“uma intersecção de vários *cultos* das águas, inclusive da Yara dos índios”. No caso da comunidade de Helvécia, mais um índice de diálogo entre os negros e os indígenas.

Semelhante ao do canto-poema “A barra do dia”, o *eu* enunciador convoca a *entidade-símbolo* para fazer-se presente; certamente, a ação é expressa por alguém dado à *incorporação*. A interação e, por vezes, a intersecção entre o humano e o divino evidenciam o diálogo entre tempos distintos e o valor da representação ancestral.

O termo *trabalhar*, expresso no segundo verso, pelo *eu* enunciador, refere-se a um sacrifício/oferenda que “deverá carregar a simbologia que permite restituir, por intermédio do *òrìsà*, a energia, o elemento e a função representados por ele” (SANTOS, 1976, p. 223). De acordo com dona Brasília, esse ato, realizado por uma *guardiã/zeladora de santo*, sob a proteção e/ou incorporada, ao ser realizado, permite ao indivíduo uma vida saudável, protegido dos males físicos e espirituais.

Conforme nos elucida Santos (1976), “a oferenda devolve, transfere ao grande útero fecundado e, conseqüentemente a ambos os progenitores míticos universais, não só seres humanos, mas também, tudo aquilo que existe como matéria individualizada” (SANTOS, 1976, p. 223).

Retomando a ideia poética da *barra do dia*, essa intersecção entre o humano e o divino, entre a terra e o céu, revela a visão cosmogônica que os negros, em solo brasileiro, mantiveram, ora acalentando, ora provocando, através das palavras cantadas, religiosamente, ao agente de magia, força necessária aos embates pela sobrevivência.

Os cantos-poemas vocalizados nos dias de reza e, posteriormente, incorporados à dinâmica das performances do *embarreiro* e do *bate-barriga*, requerem, além da simples decodificação linguística, um conhecimento da *tradição*, visto que as palavras são enunciadas *com fundamento*. Daí, a importância da *ciência iniciatória*, a que nos referimos, ao citarmos a alegria das crianças ao realizarem o *rito introdutório* com dona Faustina. Esse aspecto se aproxima das reflexões de Derive (2010), ao descrever o esboço de uma teoria literária entre os diola, a partir de um termo genérico *kuma kóro*, [*palavra antiga* ou *discurso antigo*]. De acordo com o autor: “os *kuma kóro*, como palavras da tradição, frequentemente se referem de um lado à história, de outro às práticas rituais da sociedade” (DERIVE, 2010, p. 48).

Nos cantos-poemas, as *palavras antigas*, mesmo que não decodificadas linguisticamente por aqueles que delas fazem uso, salvo poucas exceções, representam a força da poética oral na manutenção da *tradição*. Desse modo, diferente do que pontuou Ong (1998) a respeito do que ocorre entre os *lokele*, no leste do Zaire, para as negras

cantadoras, de Helvécia, as *palavras antigas* não desapareceram da experiência diária, de modo que, quando vocalizadas, não se acham vazias de significados.

Através dos cantos-poemas, constatamos que as *palavras antigas* ou *discursos antigos* tornaram-se memorizáveis na comunidade de Helvécia. Evidenciamos essa dinâmica no canto-poema “Fala mameto, kaiangô”, a que também referimos como uma escuta/prece zelosa às forças espirituais.

2.1.1 Fala mameto, Caiangô

♪Fala mameto Caiangô,
Oyá mameto,
Quando fala é alebrar de lei
Fala mameto, Caiangô,
Oyá mameto,
Quando fala é alebrar de lei♪

No primeiro verso do canto-poema, deparamo-nos com dois vocábulos: *mameto* e *kaiangô* que, pela natureza semântica indiciam um diálogo com a ancestralidade. O primeiro é uma designação honorífica àquela que cuida, zeladora, *mãe de santo* [Angola e Congo] (CARNEIRO, 1954) e o segundo, representa uma *nkisi* que tem o domínio do fogo,

a grande senhora do fogo primordial, das brasas do interior da terra. No momento em que a Terra iniciou o seu resfriamento, surge a *fumaça* (não uma fumaça qualquer, mas uma fumaça das brasas vulcânicas, resultante do processo da criação deste mundo)... é a energia de Kaiango se transmutando, criando caminhos... Fumaça é a representação do ar, do vento na forma mais simples e elementar da Criação. A Natureza Ígnea se transmuta em fumaça primordial e cria novos caminhos sem, contudo perder a sua ligação com o fogo primordial de centro da Terra. Mas... fogo é fogo, fumaça é fumaça. A nuvem de fumaça, o movimento da fumaça, a presença de fumaça em florestas, em lugares úmidos, sem dúvida nos reporta a imaginar a forma das almas dos antepassados da humanidade. Dessa forma, Kaiango está ligada à criação do mundo, tendo sua própria natureza associada aos ventos e como resultantes de seu movimento, novos caminhos se criam para a existência dos redemoinhos de ar e tempestades. Na África, nas regiões do Kongo, ocorrem tempestades de ventos impetuosos tão formidáveis que fica tudo em trevas. Para dissipar esse estado atmosférico tão carregado e que traz tantas dificuldades, realizam-se rituais (disponível em: <http://www.maze.kinghost.net/displayorixas.aspx?id=matamba>, acesso em 27/05/2014).

Para além do domínio do fogo, muitos outros atributos dizem respeito a essa *entidade-símbolo*. Constituída desde o princípio dos tempos, ela diz respeito à longevidade, à força *criadora-reparadora*. Mesmo não sendo nosso propósito aprofundar comparações, é possível dizer que se trata de um ser representante da *célula tradicionalista*, utilizando-nos dos termos de Hampatê-Bâ (2010), mas atribuindo-os às divindades.

Não obstante, Lopes (2005) menciona que *kaiango*, palavra derivada de *Yangu* acrescido de um prefixo diminutivo *Ka*, ou do substantivo *Nkai*, traduzindo, significaria avó. Essa leitura, mesmo superficial, leva-nos a aproximá-la de Nãñã, sincretizada em Santa Ana, na comunidade de Helvécia, a grande *ancestral*, como mencionamos no canto-poema “Senhora Santana”.

Contudo, a caracterização, expressa na citação, antecipa outras relativas à *entidade-símbolo* referida no segundo verso: “Oiá mameto”, traz à cena um diálogo linguístico e religioso [*yoruba e bantu*], reflexão-constatação apresentada por Carneiro (1954), ao descrever os candomblés da Bahia.

Entendemos que esse colocar-se à escuta: “Fala mameto Caingô”, intenciona, como resultado, uma resposta da *entidade-símbolo*, a fim de dissipar as *trevas*. Sendo o canto-poema vocalizado por negros, em um espaço colonizado por brancos, não é difícil entender, como já descrevemos no primeiro capítulo, várias razões que dizem respeito ao pedido e, por conseguinte, ao emprego da metáfora.

Justapondo os dois primeiros versos ao contexto de escravidão e/ou *dendecô* e, observando a continuidade no terceiro verso: “quando fala é alembra de lei”, recordamo-nos das reflexões de Hampatê Bâ, referindo-se à palavra *Kuma*. Esta, cuja significação representa a força fundamental que emana do próprio Ser Supremo, *Maa Ngala*, tem o poder de “restaurar o equilíbrio perturbado e restabelecer a harmonia” (HAMPATÊ BÂ, 2010, p. 173).

Retomando o conceito de *fala* (*haala*), cuja raiz é *hal*, em fulfude, e que significa *dar força*, torna-se mais clara a posição em que se encontra o *eu* enunciador diante da entidade-símbolo, pois a *escuta/súplica* sugere acesso ao conhecimento necessário para “purificar os homens, os animais e os objetos, a fim de repor as forças em ordem. Para a *tradição*, é decisiva a força da fala” (HAMPATÊ BÂ, 2010, p.173); daí, a importância da postura do *eu* enunciador evidenciada no canto-poema pois, ainda segundo Bâ (2010, p. 172), “falar e escutar referem-se a realidades muito mais amplas do que

normalmente lhes atribuímos [...] Trata-se de uma percepção total, de um conhecimento no qual o ser se envolve na totalidade”.

De acordo com Hampatê-Ba (2010, p. 173), a fala “é como fogo”. Esta assertiva direciona o nosso olhar aos significados expressos pelas *palavras antigas: mameto, Kaiangô e Oiá*, presentes no canto-poema. A esse respeito nos elucida o autor, referindo-se à tradição do Komo e que, por extensão, nos leva ao diálogo com a comunidade de negros de Helvécia, explica:

Podemos compreender melhor em que contexto mágico-religioso e social se situa o respeito pela palavra nas sociedades de tradição oral, especialmente quando se trata de transmitir as palavras herdadas de ancestrais ou de pessoas idosas. O que a África tradicional mais preza é a herança ancestral. O apego religioso ao patrimônio transmitido exprime-se em frases como: “Aprendi com meu Mestre”, “Aprendi com meu pai”, “Foi o que suguei no seio de minha mãe” (HAMPATÊ BÂ, 2010, p. 174).

Os cantos-poemas, pela própria dinâmica de experimentação e criação, apropriando-nos das metáforas de Hampatê Bâ (2010), é tanto uma tira de tecido que se acumula e se enrola em um bastão que repousa sobre o ventre do tecelão, representando o passado, como o rolo do fio a ser tecido, que simboliza o mistério, o desconhecido devir, ou ainda as surpresas provocadas pelas relações intersubjetivas e únicas, na comunidade de Helvécia.

Esclarece Hampatê Bâ (2010), sobre a arte de tecer:

Antes de dar início ao trabalho, o tecelão deve tocar cada peça do tear pronunciando palavras ou ladainhas correspondentes às forças da vida que elas encarnam. O vaivém dos pés, que sobem e descem para acionar os pedais, lembra o ritmo original da Palavra criadora, ligado ao dualismo de todas as coisas e à lei dos ciclos. Como se os pés dissessem o seguinte:
 “Fonyonko! Fonyonko! Dualismo! Dualismo!
 Quando um sobe, o outro desce.
 A morte do rei e a coroação do príncipe,
 A morte do avô e o nascimento do neto,
 Brigas de divórcio misturadas ao barulho de uma festa de casamento...(HAMPATÊ-BÂ, 2010, p. 186).

No *tear* dessas reflexões, identificamos as mulheres cantadoras como *artesãs* das palavras cantadas. Desse modo, no subtópico “Referências ao trabalho”, é nosso objetivo apresentar algumas *tiras de tecidos* e alguns *fios de lã*, transmutados em palavras cantadas, indiciando conflitos, trabalhos e amores, situações representadas pelos movimentos dos pés no *bate-barriga* e nos *embarreiros* e, de igual maneira, pelas *tecelãs*, com o tear.

4.1.3 Reflexos do cotidiano: Conflitos, amores e trabalho

As reflexões sobre o toque dos tambores *angoma* e *caburé*, bem como a multiplicidade dos cantos-poemas, assim como as observações de Paul Zumthor (2010) sobre os papéis e funções da palavra poética, estendendo-as ao grupo de negros em Helvécia, conduz-nos à assertiva de que, quanto mais “ameaçado e consciente dos perigos, mais a voz poética aí ressoa com força” (p. 304).

A poética vocal, como nos disse Zumthor (2010), ao capturar os acontecimentos, confere-lhes existência, tornando-os aptos a despertar o desejo ou esfriá-los, causar dor ou prazer, “mas não os ex-plica; ao contrário, os im-plica” (p. 295). Ainda de acordo com o autor, a palavra ritmada é, por si, “lugar de emergência de toda invenção”, constituída enquanto poder de vida e de morte. Nela, a existência do nome se faz, sendo, e se concebe, em termos de ritmo. “A fala que projeta para o ouvinte a voz escandida ou cantada agride ou pacífica, separa ou mediatiza; [...] na voz revela-se, transmite-se, sem intermediário suavizante” (ZUMTHOR, 2010, p. 296).

Em Helvécia, as mulheres cantadoras, servindo-se da voz e das inquietudes do cotidiano, experimentam um repertório móvel de cantos-poemas. Transmitem, criam novas composições e recriam sobre um outro texto, com outras melodias. Apropriando-nos das reflexões sobre o poeta e o intérprete (ZUMTHOR, 2010), ocorre-nos o fato de que as mulheres cantadoras partilham suas palavas faladas ou cantadas por “puro prazer de cantar ou de dizer o motivo; ou ainda, um acontecimento que se produziu no grupo, provocando nele alegria, ironia ou cólera” (p. 235).

Dessas descrições, ressoam os motivos das longas caminhadas que as mulheres faziam para participar das *rezas*, *bate-barriga* e *embarreiros*; nessas situações, suas vozes, *calorosamente corporais*, revelavam suas percepções, emoções e contestações, sem se assujeitarem aos censores.

No canto-poema “Oremo”, como parte do repertório dos *embarreiros*, a cantadora, utilizando-se do modelo litúrgico católico, em que os fieis expõem seus lamentos ou agradecimentos, recria a oração e denuncia uma situação de adultério.

3.1.9 Oremo

♪Oremo!
Io com remo, Io remô
Chegô na lagoa de pai Iaiô, se cansô.

Pra que se cansô?
 Por que eu tava cansado.
 Amém!

Oremo!
 Quando mia senhor vai na roça
 Entra dento da camarinha
 Fecha porta para sempre.
 Amém!

Oremo!
 Quando meu Senhor vai pra roça,
 Meu senhor vai pra roça!
 Entra outro, mia senhor, entra outro pra cama, entra e fecha a porta pra
 sempre.
 Amém!

E esse fí que tá na barriga de minha sinhá,
 Não é de minha sinhá, não!
 É de outro, minha sinhá!
 De chapéu grande
 E bico coroadado pra sempre! 🎵

Mesmo caracterizando-se como prece, o canto-poema afirma-se como lugar de exposição, negociação e resolução de conflitos latentes que, se não resolvidos, poderão implicar sérios problemas de ordem social e moral na comunidade.

Nesse canto-poema, ao observar a *performance* de dona Cheia e de dona Fidelina, que o vocalizam, constatamos a presença de três enunciadore. Na primeira parte, fica evidente o desabafo do primeiro *eu* enunciador sobre a sua lida, “io com remo, io remô”, fato que o levou ao esgotamento físico. Dessa narrativa, segue, imediatamente, um assalto de turno, do segundo enunciador, “pra que se cansô?” Tal questionamento deseja saber menos sobre o que foi feito, que o objetivo de apresentar as consequências de tanto labor. A partir da resposta obtida, “por que eu tava cansado”, entendemos que a pergunta elaborada não é uma simples arguição, mas uma abertura, a fim de desencadear outras enunciações.

Diante da resposta e, justapondo-a às demais partes do canto-poema, é possível deduzir que o cansaço não é resultado da lida de um único dia “io com o remo, io remô”, e sim, da rotina dos afazeres na roça, facultando ao primeiro enunciador um estado de inércia, de modo a não perceber outras situações, as quais, elucidadas parcialmente pelo segundo e, de forma direta, pelo terceiro enunciador, a ele dizem respeito.

O excesso de trabalho foi sempre uma estratégia de silenciamento utilizado pelos dominadores, utilizando-nos da imagem presente no canto, os possuidores de “chapéu

grande e bico coroados”. Notoriamente, constatamos essa realidade na história da escravidão do povo hebreu no Egito, e, sobretudo, sem reservas, no sistema de escravidão imposto aos negros em solo brasileiro e, por extensão, na Colônia Leopoldina.

De forma velada, o *eu* enunciador, presente na segunda parte do canto-poema, revela um comportamento merecedor de atenção. Contudo, ao fazê-lo, deixa lacunas quanto ao executor da ação, ao dizer apenas: “entra dentro da camarinha e fecha a porta pra sempre”. Entretanto, como nos elucidou dona Faustina, a respeito das mensagens vocalizadas nos cantos-poemas, “pra quem é bom compreendedor, um pingô é letra”.

O questionamento /pra que se cansô?/, soa como um alerta, um conselho. Walter Benjamin (2011B, p. 200) esclarece que “o senso prático é uma das características de muitos narradores natos”. O aconselhar, de acordo com o autor, é sugerir sobre a continuidade de uma história que está sendo narrada, uma circunstância [grifo nosso], reflexão que se coaduna com as falas das cantadoras sobre o porquê dos cantos-poemas.

As palavras cantadas pelo segundo enunciador envolvem os seus coetâneos e a própria comunidade, também destinatários da enunciação, gerando cumplicidade e provocando-os ao pronunciamento. Sobre testemunhas vivas e ativas no processo da narrativa, nos esclarece Hampatê-Ba (2010, p. 208):

Uma das particularidades da memória africana é reconstruir o acontecimento ou a narrativa *em sua totalidade*, tal como um filme que se desenrola do princípio ao fim, e fazê-lo *no presente*. Não se trata de recordar, mas de trazer *ao presente* um evento passado do qual todos participam, o narrador e a sua audiência. Aí reside toda a arte do contador de histórias [das cantadoras em Helvécia]. Ninguém é contador de histórias a menos que possa relatar o fato tal como aconteceu realmente, de modo que seus ouvintes, assim como ele próprio, tornem-se testemunhas vivas e ativas desse fato. Ora, todo africano é, até certo ponto, um contador de histórias.

Assim, a partir do questionamento e das *palavras cantadas* pelo segundo enunciador, surge um novo assalto de turno, que busca, na substância viva da experiência, a abertura necessária a sua enunciação, pois, conforme ouvimos em muitas rodas de conversas com as mulheres, “às vezes a gente olha e não vê”. Essa breve narrativa rememora as reflexões do **Livro dos conselhos**, mencionado por Saramago (2005, p. 9): “se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”.

O surgimento de um novo *eu* enunciador, presente na terceira e quarta partes do canto-poema, identificado a partir da *performance* de dona Fidelina, recupera a enunciação do segundo, a fim de *reparar* a mensagem enunciada. O corpo e a voz da

cantadora denotam o novo enunciador que se apresenta. Com a voz embargada, indiciando um estado de embriaguês, ao qual preferimos denominar como um ato de lucidez, “livre de elementos castradores”, sem entremeios, denuncia o caso de adultério e desfaz a cegueira do primeiro *eu* enunciador e da própria comunidade.

O tom utilizado na enunciação é desafiador, e a forma direta, com o uso da palavra, na terceira e quarta partes do canto-poema, se diferencia, pois, normalmente, as mensagens ficam em torno do “pingo que se faz letra”. Apenas os que estão diretamente ligados à situação concebem a devida transmutação. O terceiro enunciador também se diferencia dos anteriores por não fazer uso de palavras cantadas e sim, de palavras faladas, para que não haja demora no anúncio da mensagem. O corte é brusco e ligeiro. De acordo com as cantadoras, às vezes, no canto, as palavras se estendem.

É salutar descrevermos o gestual da cantadora; incorporando o terceiro enunciador, suas expressões faciais demonstram insatisfação pela forma com que a mensagem foi enunciada pelo segundo enunciador.

Retomando as reflexões de Bâ (2010, p. 208), é condição do *narrador* “relatar o fato tal como aconteceu realmente”, de modo que o narrador e o ouvinte se tornem testemunhas vivas e ativas. Ainda de acordo com o autor, resumir uma cena é o mesmo que escamoteá-la, já que “todo detalhe possui sua importância para a verdade do quadro” (p. 209).

Assim, as mãos elevadas da cantadora, personificando o *eu* enunciador do canto-poema, sinalizam a *missão cumprida*, uma forma de agradecimento ao divino, *entidade-símbolo*, pois, este, dando-lhe forças, torna-o capaz de elucidar a situação de desonra na comunidade.

É notório que, com o canto-poema, um conflito individual adquire dimensão pública. Dessa forma, entendemos que as cantadoras, ao encenarem vozes, ilustram a riqueza da tradição oral, emprestando-as a outras que nelas se revelam como testemunhas vivas, muitas vezes silenciadas.

No canto-poema “Me chamaram pra samba”, vocalizado por dona Brasília, percebemos a ação dessas vozes que, transformadas em palavras cantadas, ocupam, encenam e narram o cotidiano da comunidade, gerando brincadeiras, ou mesmo, mediatizando as intrigas, muitas vezes, suavizadas, através dos jogos de palavras que, sem reservas, nos permitem dizer, quando dos dias de festa, ao toque do tambor e pelos corpos que se movimentam, entre rodopios e cortesias:

3.1.1 Me chamaram pá sambá

♪ Me chamaram pá sambá,
Pensano que eu não sabia
Sô mês que cigara,
Que não canta, mais subia.

Lá no samba no Juru,
Ê ê, José panhô pá chuchu.
Lá no samba no juru,
Ê ê, José panhô pra chuchu.

Fugiu, correu de medo,
Correu de medo que não pode nem dá risada.

Lá no samba no juru.
E ê, José panhô pá chuchu.
Lá no samba no juru,
Ê ê, José panhô pá chuchu ♪

No canto-poema, o *eu* enunciador é colocado à prova: “me chamaram pá sambá pensano que eu não sabia”; certamente, não se trata das grandes sambadoras, dona Bina, Carmelina Cristina, Ana, Cristina Susana, Cinira, Zuza, Alda, Berta Vitória, Florzinha e Cocota, mencionadas por Faustina e Toninha, ao descreverem a *performance* do *bate-barriga*. Contudo, o *eu* enunciador, utilizando-se de uma comparação, busca, na intriga, de modo inteligente, uma forma de interação social, “sô mês que cigarra, que num canta, mais subia”.

Paul Ricoeur (2010A, p.114) afirma que “a intriga já exerce, em seu próprio campo textual, uma função de integração e, nesse sentido, de mediação”. De acordo com o autor, ao mediatizar os dois polos do acontecimento, a intriga opera uma mediação de maior amplitude entre a pré-compreensão e a pós-compreensão da ordem da ação e de seus aspectos temporais, de modo que “a composição da intriga dá ao paradoxo uma solução que é o próprio ato poético” (p. 114).

Diante da intriga, o *eu* enunciador não se exclui, nem se esquivava. Pelo contrário, revela outros valores e saberes e, assim, convalida a sua pertença ao grupo. Demonstra compreensão de seus limites e potencialidades, assume-se conhecedor, mas não é um especialista, pois realiza uma enunciação próxima daquelas que fazem referência à tradição africana (HAMPATÊ BÂ, 2010). No assobio, o canto e o devido movimento se fazem presentes. Fica, assim, evidente, que algo de si é parte do todo em questão, o *samba*.

Se a intenção do convite era desestabilizar, “o tiro saiu pela culatra”, pois o *eu* enunciador, com o uso da comparação, sai do foco das atenções, utilizando-se do jogo

de palavras que o mantém no *jogo* e, além disso, o faz sabiamente, ao suscitar o caso de José, “lá no samba no Jurú/ êê, José apanhô pra chuchu”. De acordo com Zumthor (2010), o instinto de conservação [e interação] social continua implicitamente presente na poesia oral narrativa.

Se considerarmos, ainda, a presença de uma voz feminina no canto-poema, fica mais evidente a fala das cantadoras, quando dizem das disputas entre homens e mulheres, com o uso da palavra e uma leve insinuação *irônica*, visto que o *eu* enunciador do canto-poema não fugiu à “briga”, “sô mês que cigarra, que num canta, mais subia”. Quanto a José, “fugiu, correu de medo/ Correu de medo que não pode nem dá risada”. Como dizem na comunidade, a *carrera*⁶⁷ foi tamanha que toda a energia existente no corpo foi devotada ao sucesso da fuga, ou seja, guardou o fôlego para ir mais rápido e distante.

As imagens “apanhô pra chuchu” e “correu de medo que não pode nem dá risada” são merecedoras de atenção, pois põem em conexão imagens que se projetam por si, por serem de livre acesso ao falante e aos ouvintes, tendo em vista a situação social da qual fazem parte. Construídas para denotarem intensidade do fato narrado, capturam e engendram o individual entredito numa identificação da mensagem, cujo papel é estimular e depurar as limitações do dito.

Em Bakhtin (2012), compreendemos que a forma de enunciação, os modelos e as metáforas são determinados pela situação social. Hiperbolizando a cena, o *eu* enunciador corrobora o desvio das atenções que caíram sobre si, gerando uma nova intriga. A arte poética da cantadora, ao assumir a instantaneidade com o poder de sugestão, graças às imagens construídas na enunciação, faz com que a mensagem atinja seu propósito de imediato. E, como nos esclareu Zumthor (2010, p. 139-140), “o encontro, em performance, de uma voz e uma escuta, exige entre o que se pronuncia e o que se ouve uma coincidência quase perfeita das denotações e conotações principais, das nuances associativas”.

Do mesmo modo, percebemos que o *refrão*, no samba do “Jurú/ êê, José apanhô pra chuchu”, serve para reforçar o significado da parte seguinte, introduzindo um elo no novo elemento, a ser expresso pela enunciação. Quanto à presença do *êêê*, no *refrão*, entendemos que, diferente da explicação de dona Faustina, sua função é menos uma marca de referência aos *nagô*, que uma onomatopeia que se entremeia à linguagem para

⁶⁷ O termo *carrera* significa corrida muito apressada.

que esta se curve ao ritmo e, ao mesmo tempo, “uma coincidência quase perfeita das denotações e conotações”, considerando a participação do coro, expressando zombaria.

Em outro canto-poema, vocalizado por dona Francisca, encontramos uma continuidade da resposta da cantadora aos homens que desconsideravam o seu samba e, pelas palavras cantadas, a questão não era o seu jeito de sambar e sim, o sambador.

3.1.22 Muié de riacho

♪ Muié de riacho que tem fama,
De sambadô,
Que quer lhe deixar no terreiro, ê♪

A expressão “muié de riacho” faz referência às mulheres que se reuniam às margens do Rio Peruípe para lavarem as roupas, e narrar os acontecimentos que acabavam se transformando em cantos-poemas. Essas mulheres são as grandes sambadoras, cujas presenças se estendiam ao longo do Peruípe, seja no próprio ou nos afluentes, córregos do Naiá, Rio do Sul, Volta Miúda, um mosaico de águas da Colônia Leopoldina. Deixar o salão não era hábito das sambadoras, pois, como já o dissemos, permaneciam até o sol raiar.

Os conflitos pessoais e comunitários, notoriamente, sobressaem em muitas histórias contadas. Sempre recorrentes, como no canto-poema “Não vou no samba pa não apanhá sozinho”.

3.1.3 Não vô no samba

♪ Não vô no samba,
Pa mim não apanhá sozinho.
Não vô no samba,
Pra mim não apanhá sozinho.
Por causo disso,
Que o povo bateu Peninho.
Por causo disso ,
Que o povo bateu Peninho.
O pau bateu,
Mais o minino drumiu.
O pau bateu,
Mais o minino drumiu
Por causo disso,
Que o povo não advitiu.
Por causo disso,
Que o povo não advitiu ♪

Entendemos que a questão expressa pelo *eu* enunciador é que não se deve ir sozinho ao samba. O deslocamento da palavra *sozinho*, para o fim do verso, foi um recurso utilizado para gerar um parentesco sonoro com Peninho, uma figura emblemática na comunidade de Helvécia que, segundo dona Brasília, “era levado, viu? Hoje, lá pra Deus”. Poeticamente, a cantora revela que Peninho encontra-se morto.

Semelhante ao caso de José, no Jurú, também nesse canto-poema “o pau bateu”. O uso dessa imagem confirma a briga durante o samba e, pelas conversas e memórias, foram muitas durante os festejos da comunidade de Helvécia. Entretanto, nesse canto-poema, surge um diferencial, o contexto e a estratégia de Peninho, que revive na memória da comunidade, passado de boca em boca, como um grande feito. A enunciação é clara, “o pau bateu e o minino caiu”.

Nos diálogos com dona Brasília, surpreendeu-nos o fato de se tratar de uma astúcia de Peninho para acabar com a festa e, por conseguinte, com a briga, na qual ele seria o maior prejudicado pois, segundo dona Brasília, “ele andava mei [...] puxano” [da perna]. Peninho fingiu um desmaio e, com o seu corpo posto ao chão, modificou o cenário, suscitando uma nova tensão, o fim da festa, “o povo não adivitiu”.

A narrativa desse episódio traceja e convalida a personalidade de Peninho, como disse dona Brasília, “levado, viu”. Entretanto, essa abordagem mostra que nem sempre a força bruta vence um embate. A manutenção da *tradição viva*, na comunidade de Helvécia, sustenta essa reflexão.

O canto-poema “Não vô no samba pra não apanhá” serve para pensar outras estratégias nas lutas por sobrevivência. Ao retomar a história de Peninho, a cantora apresenta outras possibilidades de embate, pois, muitas vezes, não é possível uma negociação direta, ainda quando o acusado se encontra sozinho, ou melhor, sem ter alguém que, com ele, parta para a luta.

Mesmo passado tanto tempo desde que os acontecimentos ocorreram, no presente eles adquirem novos sentidos e se tornam únicos, todas as vezes que são narrados pela voz e pelos corpos das cantadoras, pois saem da simples descrição do fato para constituírem ensinamentos nos quais se encontram as experiências de vida transmitidas à comunidade.

Desse modo, percebemos que o menos importante é a questão cronológica, pois, nos cantos-poemas, o tempo parece fluir diferente, de modo que o valor se encontra no conteúdo da enunciação, vocalizado e experimentado/recriado em outras circunstâncias, por isso, único.

No canto-poema “Você veio do norte”, dona Amelina, uma das grandes rezadoras de Helvécia, ao tomar conhecimento do discurso de um homem, recém-chegado à comunidade, o qual de forma prepotente, pois exaltava as suas qualidades e posses, diminuindo os demais, sente-se incomodada e enuncia suas palavras cantadas.

3.1.17 Você veio do norte

♪ Você vei do norte,
 Você vei corrido,
 Eu tô sabeno,
 Você roubô facão de fazendeiro, ê♪

Duas situações apresentadas pela cantadora denunciam a fragilidade do receptor, “você veio fugido” e “você roubô”. Mais uma vez, a relação do efeito causa-consequência cria um possível silogismo. Nas palavras cantadas, o reforço ético torna evidente uma punição pública. Via de regra, revela um compromisso ideológico-crítico com as justas e dignas condições humanas da cantadora, em contraposição às seguranças econômicas e sociais expressas pelos jogos das aparências do receptor. A esse ensinamento, coadunam-se os versos do sambista e compositor Mauro Duarte (2014): “por isso não adianta estar no mais alto degrau da fama com a moral toda enterrada na lama”⁶⁸.

Como mencionamos anteriormente, o facão é uma marca identitária dos negros da comunidade de Helvécia. Tê-lo significa pertencimento ao espaço, sua história e sua gente. Contudo, a posse de tal instrumento é questionada, assim como o seu possuidor. No entredito das palavras cantadas, percebemos outra mensagem enunciada ao receptor, “você não é um dos nossos”.

Mais uma vez, a força representativa da primeira célula tradicionalista (HAMPATÊ BÂ, 2010), conhecedora das *tiras* e dos *fios* históricos, tecidos na comunidade, busca o restabelecimento da ordem. De acordo com Hampatê-Bâ (2010), na África, há um profundo respeito ao tradicionalista ou *conhecedor*, pois,

disciplinado interiormente, uma vez que jamais deve mentir, é um homem *bem equilibrado*, mestre das forças que nele habitam. Ao seu redor as coisas se ordenam e as perturbações aquietam. Independente da interdição da mentira, ele pratica a disciplina da palavra e não a utiliza imprudentemente. Pois se a fala, como vimos, é considerada uma exteriorização das vibrações de forças interiores, inversamente, a força interior nasce da interiorização da fala (HAMPATÊ-BÂ, 2010, p. 178).

⁶⁸ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/clará-nunes/lama.html>. Acesso, 21/04/2014.

No mosaico dos cantos-poemas, percebemos que, mesmo quando um acontecimento concirna apenas a um grupo limitado, ou a um indivíduo, se este suscita um discurso poético, tal ação tende a dignificá-lo (ZUMTHOR, 2010). Vejamos o canto-poema “Era um pé de laranja”. Antes, uma fala de dona Brasília: “agora, cêis sunta só como é que era povo; tinha um pé de laranja, todo mundo tirava laranja nesse pé. Então, dono da laranja chamava Maria, ma Maria num gostava” (Cedido em 2013):

3.1.2 Era um pé de laranja

♪ Era um pé de laranja
 Que todo mundo mandava
 Maria apanhò o machado
 Derrubò o pé da laranja cravo
 Maria apanhò machado
 Derrubò o pé da laranja cravo♪

A fala de dona Brasília retoma o fato de se transformar as experiências cotidianas em cantos-poemas que, enunciados através das palavras cantadas, constituem ensinamento vivo à comunidade. O riso largo e o rosto faceiro das mulheres, presentes no momento da enunciação, traduzem a satisfação que, certamente, Maria sentiu ao realizar a proeza. Para usarmos da metáfora, ela, cravando o machado no pé de laranja, também o fez nas histórias narradas e, por conseguinte, na consciência da comunidade, como uma reflexão sobre a moral, perdas e posse. A ação de Maria, situada na voz poética, sai do âmbito individual e ganha proporções maiores, como parte do repertório dos cantos-poemas que atravessa gerações.

O verbo *mandava*, considerando o discurso de dona Francisca, presente na roda de conversa em que o canto-poema foi vocalizado, é um eufemismo, pois nos revelou que as pessoas, ao passarem pelo quintal de Maria, roubavam as laranjas-cravo. Preocupada com o que poderíamos pensar sobre o comportamento de Maria, dona Francisca, com o movimento das mãos e um semblante que se traduziu claramente na expressão, “o que ela podia fazer?”, disse, “dirrubò, cabò, né? Ninguém rouba mais”. Como não podia “cortar-lhes as mãos, cortou-lhe o pé”.

Parafraseando Odete Semedo (2010, p.212) sobre as mulheres e as *cantigas de dito* na Guiné-Bissau, é possível afirmar que as mulheres em Helvécia buscam, nas coisas simples do cotidiano, nos frutos, nas árvores, no meio ambiente, palavras, objetos e eventos para metaforizar a força que as sustém, exaltando, por vezes, as próprias qualidades.

No canto-poema “No meu terrêro tem cachorro e tem galinha”, a cantadora coloca em evidência suas qualidades, de modo a intimidar aqueles que tentam invadir a *linha* do seu espaço, como o fizeram com o de Maria, roubando-lhe as laranjas. Diferente de Maria, a voz, presente na enunciação, utiliza-se de outra estratégia:

3.1.6 No meu terreiro tem cachorro e tem galinha

♪No meu terreiro tem cachorro e tem galinha
 Você não é homem
 Pra entrar em nossa linha, ê♪

Além da proximidade sonora entre *galinda* e *linha*, identificamos o efeito “causa-consequência” da intriga instaurada pela cantadora. O bem possuído é precedido de outro que, feito metáfora da qualidade e força da cantadora, traduz-se em segurança para o espaço.

Em Helvécia, é corrente escutarmos “o que não é visto, não é desejado”. Todavia, a cantadora expõe o seu bem, provoca e coloca o homem à prova, “você não é homem pra entrar em nossa linha”, ridicularizando-o.

A voz poética, presente no canto-poema, é tão determinada quanto a da cantadora que a enuncia. Esse processo dialógico, bem como a devida interação das vozes, presentes nos mesmos, tangenciam uma abordagem bakhtiniana.

À medida que prosseguimos na *cadeia* semântica dos cantos-poemas, mesmo que redundantes, faz-se necessário ressaltar que eles, como objeto de significação e de comunicação (BAKHTIN, 2003), constituem-se dialogicamente e, como palavras vivas, no afã de se perpetuarem, utilizando-nos de Padilha (2007), continuam em outras que se encadeiam a outras, etc.

Cientes desse movimento, deparamo-nos com uma possível resposta às intrigas presentes em “No meu terreiro tem cachorro e tem galinha”, o que demonstra que também as mulheres invadem a *linha* dos vizinhos, colocando-as na berlinda.

3.1.20 Arriba do Nanque mucadinho

♪Arriba do Nanque mucadinho,
 Tem uma velha,
 Que roba galinha de vizinho, ê♪

O movimento de escuta e resposta nos remete ao *jano bifronte* (BAKHTIN, 2010) e sua assertiva sobre as duas faces, partes integrantes de toda palavra, pelo fato de

proceder de alguém e dirigir-se a outro alguém. Por isso, “o centro organizador de toda enunciação, de toda expressão [...] está situado no meio social que envolve o indivíduo” (BAKHTIN, M. VOLOCHINOV, V.N, 2012, p. 125).

As provocações, ou mesmo as disputas no espaço social, foram sempre uma constante nessa *ponte* entre os membros da comunidade de Helvécia. As *malabaristas das palavras cantadas*, atentas às circunstâncias do vivido e do escutado, nos labores do dia a dia, iam “montando peça por peça [...] uma que sabia mais cantar, a outra aprendia [...], faltava uma palavra, a outra completava” (entrevista cedida por dona Faustina, 2012). Assim, os cantos-poemas, evidenciando o meio social, na voz das cantadoras, desde sempre, cumprem a função de *ponte* e integram o todo que circunda a vida da comunidade: história e memória ancestral, louvores e orações, conflitos, trabalhos e amores.

Nas noites de *bate-barriga*, os tamborzeiros, ouvintes, intérpretes e, entre esses últimos, as grandes sambadoras, eram figuras importantes no cenário. Essa combinação garantia o prolongamento da celebração na qual se multiplicavam as palavras cantadas. Quanto maior o *ajuntamento* de pessoas, mais cantos-poemas eram vocalizados. Afinal, o cenário em questão tornava-se um *mosaico*, singular, pelo fato acontecido e, plural, pela perspectiva do ensinamento devotado à lida humana, em suas experiências no cotidiano, como continuidade da *ciência iniciatória* que, de geração em geração, foi *esculpindo e reesculpindo* as marcas de resistência e identidade dos negros de Helvécia.

5 CONCLUSÃO

“É importante pra nós passar para as nossas crianças essa história: o quanto é bonito falar do povo negro, o quanto a nossa contribuição foi importante para a formação do povo brasileiro” (Roseli Constantino, 2013).

“É uma coisa que a gente faz com o coração” (Dona Faustina, 2012).

“Olha, esse canto dos santos é o seguinte: do *candomblé*, é um canto assim, citando as palavras que eles não querem dizer, eles não fala, eles dão num canto, entendeu? Aí, às vezes, as pessoas que já, mais ou menos, já têm noção daquilo, sabe que um canto que eles tá cantano é uma *palavra*” (Dona Maria, mãe de santo, 2012).

“Botava a resposta pro canto. A pessoa que sabia entendia [o porquê do canto] ou a *palavra* [...]Ninguém pensava que ia chegar um época das pessoa querer [pesquisar], uma tradição dessa, né? (Dona Toninha, 2012).

“Língua de *nagô* acho que nem rezava. Deus me perdoe, eles cantava” (Dona Brasília, 2012).

“Viva São Pedro! Não tem espingarda, atira com o dedo” (Dona Fidelina, 2013).

“Refazer o reino da memória é resgatar sentidos e valores, reocupando espaços esfumados pela imposição de um outro código” (CHAVES, 2005, p. 80).

Foram muitas as *vozes* que tearam nesse trabalho. Elas, oriundas dos *ocos* dos tambores *angoma* e *caburé*, de tempos distintos, dos olhares e dos movimentos do corpo das cantadoras, pouco a pouco, foram decompondo a nossa *visão*, para em seguida, recompô-la, promovendo novas percepções do/no quilombo de Helvécia.

Esse ato-desejo, outrora embrionário, “suscitado pelo próprio ato dessa tradução, dessa *translatiostudii* que é inevitavelmente o tempo da humanidade” (ZUMTHOR, 2007, p. 108), paulatinamente, enlargueceu a nossa alma, os nossos olhos e as nossas mãos que, interagindo, tornaram-se *coordenadas* à escuta da voz das negras cantadoras, de seus corpos, de suas experiências, do tempo vivido e do contado, transmutados em versos.

A colonização, e tudo o que ela representou, concretamente, para muitos negros do extremo sul da Bahia, descendentes daqueles que cultivaram as grandes plantações de café, tornando próspera a Colônia Leopoldina, pôs em confronto concepções de homem, sociedade e mundo. A experiência dessa realidade, aglutinada às ancestrais, provocou ressurreições de vozes que deixaram, no tempo, marcas de um povo que não sucumbiu aos múltiplos processos de esfacelamento cultural, religioso, identitário e

ideológico, provindos dos colonizadores. Os cantos-poemas, vocalizados pelas negras cantadoras, é uma realidade poética de resistência e identidade dos negros de Helvécia.

Retomando as reflexões de Hampatê Bâ (2010), sobre a *tradição viva* e a disseminação desta pelos *tradicionalistas*, mesmo que em outro contexto, acreditamos que, semelhante a eles, em Helvécia, as mulheres cantadoras, a cada vez que cantam-contam, “o filme inteiro se desenrola novamente. E o evento está lá, restituído. O passado se torna presente. A vida não se resume” (HAMPATÊ BÂ, 2010, p. 209), pelo contrário, transforma-se em verso, *codificada* em imagens, tangencia o múltiplo da *imaginação*, uma faculdade poética perceptível na transmissão e na recepção dos cantos-poemas.

As memórias partilhadas de situações e vivências aproximativas tornam evidentes os recursos de intertextualidade e os vários sentidos desse diálogo com o leitor e com os ouvintes dos cantos-poemas. Como nos alertou dona Cocota: “é tudo a mesma coisa”, ou seja, os cantos-poemas tracejam nas memórias comuns, marcas identitárias e de resistências, elementos importantes no quilombo de Helvécia, que procuramos apresentar nessa tese.

Com sua arte, as cantadoras expressam suas experiências e as remodelam entre tempos distintos. Contudo, é importante salientar que o evento, ao ser restituído, torna-se único, pois as circunstâncias de recepção são outras, de modo que os novos intérpretes e ouvintes acrescentam às coisas narradas suas próprias experiências.

O processo de reconhecimento da comunidade de Helvécia, como quilombo, é uma resposta concreta do discernimento *projetado* pelas *palavras cantadas com fundamento* ao longo do tempo. Retomando a epígrafe do primeiro capítulo, conscientes, as mulheres, diante da oportunidade legal que se debruçava no cenário político e histórico, “partiram para a batalha com os olhos grávidos de novos sonhos e novas decisões” (MELO, 1989, p.63); elas reuniram o conhecimento de que já dispunham, pela *ciência iniciatória*, e articularam o passado, apropriando-se das reminiscências e dos novos significados que não cessaram de *relampejar* e que, por sua vez, iluminaram os novos “processos históricos de expropriação” (LEITE, 2000) que ameaçavam o distrito, como pontuamos no primeiro capítulo.

O ato de *aquilombar-se*, provocado pelo pequeno grupo de mulheres fundadoras da AQH que dentre muitos argumentos, utilizou-se da força da *tradição viva* impressa nos *cantos-poemas*, representou o *desmascaramento*, em Helvécia, da ideologia da democracia racial, fortalecendo o combate à exclusão dos negros e a defesa do

conhecimento da sua história, da luta pela autonomia e pela dignidade, além da assunção a espaços político-sociais que, antes, apenas se destinavam aos brancos. Muitas lutas já foram travadas como se observou nos discursos de Tidinha e Roseli, contudo, muitas outras já se apresentam com as demandas e reflexões sobre a territorialização ainda em processo de legalização.

Todavia, vale salientarmos que o uso dos cantos-poema e das histórias neles representadas, na luta pelo reconhecimento quilombola, serviu para deslocar velhas hierarquias consolidadas desde a fundação da Colônia Leopoldina. Canto e poesia preencheram o vazio da ideologia racista, que impôs o *silenciamento* da história de luta, das contestações dos negros, inclusive, das iconografias do tempo da escravidão, produzidas por artistas brasileiros e estrangeiros, que serviram de compadrio aos discursos dos centros usuais de poder: a escola e a igreja. Sobre essa produção iconográfica, comenta Luiz Silva Cuti (2010, p. 58): “este vazio proposital quis fazer o futuro acreditar que o passado nas fazendas escravistas foi pacífico por parte do oprimido”.

As falas de Roseli Constantino, introduzida quando criança na *ciência iniciatória*, como parte do conjunto epigrafado e sobre o seu ofício de educadora na comunidade, revelam marcas que vão em direção contrária àquelas inculcadas pelo modelo de educação a que alguns negros, em Helvécia, ainda tardiamente, como se verifica no Censo de 2000, tiveram acesso: “então, a gente tem muito isso, né? De trabalhar essa consciência cultural, de trabalhar toda essa luta para que as pessoas possam se sentir pertencente dessa história. Dessa história de um povo que durante muitos anos foi negado a nós” (entrevista cedida por Roseli Constantino em 2013).

A reflexão de Roseli Constantino nos remete aos relatos de Hampatê Bâ (2010) sobre o problema da *ruptura da transmissão* cultural na África tradicional. Ambos nos ajudam a perceber a extensão dos processos de silenciamento identitário imputados aos negros em espaços e continentes distintos, pela *mão* do colonizador. Diz o autor que, nas antigas colônias francesas, os *homens importantes* eram obrigados a enviar os seus filhos às escolas de brancos. Esse ato-exigência do poder colonial, de colocar *máscaras brancas*, tinha como objetivo “remover as tradições autóctones tanto quanto possível para implantar no lugar as suas próprias concepções. As escolas, seculares e religiosas, constituíram os instrumentos essenciais desta ceifada” (HAMPATÊ BÂ, 2010, p. 211).

Na contramão desse discurso, encontra-se a voz das negras cantadoras, de seus louvores e orações, memórias e histórias ancestrais, em forma de cantos-poemas,

vocalizados nos dias de celebração, transformando as particularidades do cotidiano em ensinamentos éticos, morais e sociais, promovendo discernimento e mantendo viva a tradição e a consciência necessária à luta pela sobrevivência identitária entre choques, negociações e trocas sociais. Aprendemos que o canto-poema foi uma forma de contestação às *inculcações* do poderio colonial, e ainda o é. Na história dos negros de Helvécia e, de forma incontestada noutros espaços, o que se configurou, não foi ausência de reflexão, embates e desafios ao sistema que os condicionou enquanto escravos, e, posteriormente, estigmatizou-os como libertos. Diz Frantz Fanon (2008, p. 72): “a simplicidade do negro é um mito forjado por observadores superficiais”.

Reafirmamos, a luta constante pela revalorização identitária no quilombo de Helvécia é uma ponta de lança e aponta para outras lutas: o processo de territorialização, ainda por se resolver, promotor de acordos e dissonâncias entre os moradores do quilombo, e desses, em relação às empresas de agronegócios que fomentam o cultivo de eucalipto, conforme os relatos das mulheres partícipes da AQH e, não menos importante, a continuidade das reflexões sobre o ato de aquilombar-se.

O discurso de Tidinha, fundadora da AQH, sobre o reconhecimento de Helvécia como quilombo, cartografa a importância da territorialização para a comunidade, pois agrega elementos políticos e sócio-culturais, além de potencializar o patrimônio material e imaterial dos negros, silenciado ou estigmatizado como *exótico*.

A inserção da *performance* do *bate-barriga* no currículo escolar estabelece ligações entre os saberes da comunidade e os da escola. Esse ato político-pedagógico cumpre um papel necessário à significação, comunicação e revitalização cultural dos que estiveram sempre à margem: os negros. Esse fazer-saber representa o rompimento e/ou o começo de outro olhar sobre o hi-ato: escola/comunidade.

A análise dos cantos-poemas conduziu-nos à compreensão de que, mesmo fechadas as portas das escolas, ou com sua metodologia pautada na democracia racial, que mais excluiu que incluiu, a *aprendizagem* dos negros de Helvécia não se anulou, porque os ensinamentos da *tradição viva* nunca deixou de acontecer. Provindos da *ciência iniciatória*, das *palavras com fundamento* e das palavras cantadas, elas se aplicavam e se multiplicavam nas noites do *bate-barriga*, nos dias de reza ou *embarreiros*. Nesses espaços/circunstâncias, valores éticos, morais e sociais foram mediados e apresentados às crianças e, do mesmo modo, ajudaram os adultos a refletir sobre as suas escolhas e posições na comunidade.

Esses ensinamentos ficaram registrados nos cantos-poemas, como relatos importantes e testemunhos históricos, religiosos e afetivos, passados de geração a geração. Ao contarem/cantarem as suas vidas, apresentaram as suas fraquezas, bem como as suas forças diante dos acontecimentos.

Em cada palavra cantada, a vida da comunidade de Helvécia, sua história e sua gente, foram se revelando. A compreensão desse fato se deu à medida em que não transportavam apenas o seu mundo, os seus conceitos, mais se mantinham à escuta dos *mundos* que se desdobravam à sua frente. Um exercício laborioso, contudo necessário à compreensão dos *ritos de passagem*, dos *ensinamentos*, da *tradição viva*, dos cantos-poemas, com os seus processos de *significação* e *comunicação*, foi o desafio a nós apresentado.

As mulheres cantadoras, *malabaristas das palavras*, mesmo no murmúrio onomatopaico, *sem-álibi* (BAKHTIN, 2010), ensinaram-nos, através de suas experiências cantadas-contadas, corroborando as reflexões de Walter Benjamin (2011) que, de fato, o *narrador* “assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer. Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira” (BENJAMIN, 2011, p. 221); às reflexões de Benjamin, acrescentam-se as próprias experiências do vivido por aqueles que narram: *akpalô*, *griot* e a *mãe negra*, estes malabaristas, com denominações diferentes, cumprem o mesmo papel, manter a *tradição viva*.

Os elementos extraverbais denotam grande relevância na constituição e na dinâmica da poética oral de Helvécia. Os movimentos rítmicos corporais, desenvolvidos pelas cantadoras, e os sons dos tambores, integram a dinâmica ritualística performatizada há muito pela comunidade. Letra, melodia e movimento, uma vez interseccionados, estabelecem significações, despertam sentimentos e transcendem o espaço, provocando jogos sinestésicos entre os partícipes.

Os tambores, as saias rodadas, a morte, a vida, os amores, os movimentos e os diálogos com o próprio corpo, simbolizaram, no percurso dessa tese, índices do sagrado, ora cingindo as frestas, ora propiciando aberturas à compreensão da poética oral que, em Helvécia, conserva *fiões* do passado, mesmo quando se entrelaça aos novos *fiões* do presente.

As *performances* do *bate-barriga*, do *embarreiro* e as litanias constituem espaços e, ao mesmo tempo, operações orais, auditivas e memoriais. Desse modo, constatamos, nos vários relatos das cantadoras, as fases de produção, transmissão,

recepção, conservação, repetição e recriação dos cantos-poemas, tendo em vista suas performances.

A sobrevivência dos cantos-poemas, diante dos choques culturais e religiosos provindos das relações intersubjetivas com os indígenas e com os *brancos* do espaço, evidencia a força da ancestralidade africana. Como nos disseram as cantadoras, falar dos cantos-poemas, e das performances em que são vocalizados, é fazer memória dos avós, das bisavós e dos *nagô*; esta última referência diz respeito ao fato de os negros terem vindo da África. Os *ideofones* presentes em muitos cantos-poemas sustentam essa ideia, como nos revelou dona Faustina: “esses êêê, são deles, os *nagô*”. Esses elementos diáfanos dão a passagem necessária às marcas ancestrais que iluminam as palavras densas de significação.

As vozes das mulheres, como o sopro da vida, expressaram, no percurso de suas existências, uma filosofia de vida própria. Elas retiraram o pó de muitas memórias *adormecidas*, ou mesmo *entorpecidas* pelo medo de ter que responder por uma identidade própria, mas não imutável. Como nos revelam as mulheres cantadoras, houve mudanças nas *performances* e tudo o que elas representam, mas o importante é que continuam acontecendo.

Assim como o som dos tambores vai ocupando o espaço em que é percussionado, a poética oral, vocalizada pelas mulheres cantadoras, vai modulando, como o som, e modelando, como o movimento das saias espiraladas, as linhas do tempo e das circunstâncias. Nela, histórias e memórias ancestrais dialogam com o presente; velhos ou novos, percussionistas, intérpretes e sambadoras entrelaçam a força da *tradição viva*, justapondo reajustes que ganham novos e reafirmam velhos sentidos, corroborando os sentimentos de pertença identitária e de resistência no quilombo de Helvécia.

O uso de várias falas constituídas em epígrafes desta conclusão, grafadas na voz das colaboradoras de nossa pesquisa, cumpre e evidencia o papel da importância de se fazer memória, resgatar sentidos e valores, de modo a manter viva a *poética oral*, tão importante à vida da comunidade de Helvécia. As negras cantadoras, transmutando a vida em versos, foram aninhando a esperança, acreditando que, nas palavras cantadas, a totalidade do vivido e do contado ali se fazia presente, e assim, se fez.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria e metodologia literárias**. Lisboa: U Aberta, 1990.
- ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. **Na captura da voz – As edições da narrativa oral no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.
- ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. Porto Alegre : Globo, 1960.
- ALVES, Mirian. **Estrelas do dedo**. São Paulo: Ed. do Autor, 1985.
- ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. São Paulo : Martins, 1959. 3 v.
 _____. **Música de feitiçaria no Brasil**. São Paulo : Martins, 1963.
 _____. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo : Martins, 1965.
- ARAÚJO, Ridalvo Felix de. **Na batida do corpo, na pisada do cantá**: Inscrições poéticas no coco cearense e candombe mineiro. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2013.
- ARRUTI, José Maurício. **Mocambo**: Antropologia e história do processo de formação quilombola. São Paulo: EDUSC, 2006.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e o seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
 _____. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
 _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: WMF/Martins Fontes, 2010B.
- BAKHTIN, M. et VOLOCHÍNOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**: Problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. São Paulo: Hucitec, 2012.
- BARBEITOS, Arlindo. A prosa de Arlindo Barbeitos e o estilo misturado do colonialismo. In: MACEDO, Tânia, et CHAVES, Rita. **Marcas da diferença**: As literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006.
- BARICKMAN, Bert Julian. **Um contraponto baiano**: Açúcar, fumo, mandioca e escravidão no Recôncavo, 1780-1860. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BARRETO, Felicitas. **Danças do Brasil**. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy Ltda, 1958.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1998.
 _____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Duas Cidades, 2011.
 _____. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- BERND, Zilá (org.). **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
 _____. **Escrituras híbridas**: Estudos em literatura comparada interamericana. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.
 _____. **Poesia negra brasileira**: Antologia. Porto Alegre: AGE:IEL:IGEL, 1992.
 _____. **Racismo e anti-racismo**. São Paulo: Moderna, 1999.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: EDUFMG, 1998.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
 _____. **A conversa infinita**: A experiência limite. São Paulo: Escuta, 2007.
 _____. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BORNHEIM, Gerd A. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007a.
 _____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007b.

- CAMPOS, Augusto. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CARNEIRO, Edison. **Candomblés da Bahia**. Rio de Janeiro: Andes, 1954.
- _____. **Folguedos tradicionais**. Rio de Janeiro : FUNARTE, 1982.
- CARMO, Alane Fraga do. **Colonização e escravidão na Bahia: A Colônia Leopoldina, 1850-1888**. Dissertação apresentada à Universidade Federal da Bahia – UFBA / Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/ Programa de Pós – graduação em História social, 2010.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro, 1954.
- CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**. Leitores e bibliotecas na França entre os séculos XIX e XVIII. Brasília: Editora UNB, 1994.
- CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique: Experiência colonial e territórios literários**. Cotia/São Paulo: Ateliê, 2005.
- CHIAPPINI, Ligia et al (Orgs). **Literatura e cultura no Brasil: Identidades e fronteiras**. São Paulo: Cortez, 2002.
- CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: Dez teses sobre o regionalismo. In: CRISTOVÃO, Fernando; FERRAZ, Maria de Lourdes; et CARVALHO, Alberto. **Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas**. Lisboa: Cosmo, 1997.
- COELHO NETO, Teixeira. **Moderno- /pós-moderno**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- COLINA, Paulo. Fenix. In: **Cadernos Negros, 3**. São Paulo: Ed. dos Autores, 1980.
- COUTO, Mia. **Estórias abensonhadas: Contos**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1994.
- _____. Estórias abensonhadas. In: MACEDO, Tânia. **Literatura africana**. Salvador: UNEB/CEPAIA, 2009.
- _____. Prefácio. In: ONDJAKI. **Momentos de aqui**. Lisboa: Caminho, 2001.
- CRAVERINHA, José. Quero ser tambor. IN: MACEDO, Tânia. **Literatura africana**. Salvador: UNEB/CEPAIA, 2009.
- CUTI, Luiz Silva. Tocaia. In: **Cadernos Negros, 3**. São Paulo, Ed. dos Autores, 1980.
- _____. In: **Cadernos Negros 25: Poemas afro-brasileiros**. São Paulo: Quilombhoje, 2002.
- _____. **Negroesia**. Belo Horizonte: Mazza, 2007.
- _____. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DERIVE, Jean. “A canção em uma sociedade de tradição oral da Costa do Marfim (os diolas de Kong)”. Contemporary French Civilization, Vancouver, University of British Columbia, v.14, n. 2, 1991.
- _____. **Oralidade, literalização e oralização da literatura**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010.
- DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DUARTE, Mauro. Lama. In: <http://www.vagalume.com.br/clara-nunes/lama.html>, acesso em 21/04/2014.
- DURAND, Gilberto. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. **O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.
- ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. São Paulo, Editora 34, 1995, V. 1.
- EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza, 2003.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

- FARACO, Carlos Alberto. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. *Letras de Hoje/ Programa de Pós-Graduação em Letras*. PUCRS. Vol. 46, n.1, jan/mar. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011.
- GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- GIDDENS, Anthony. “A vida em uma sociedade pós-tradicional”. In: BECK, U.; GIDDENS, A.; Lash S. **Modernidade reflexiva: Política, tradição e estética na ordem social moderna**. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.
- GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Versos, som, ritmos**. São Paulo: Ática, 2006.
- GOMES, Maria Liliane Fernandes Cordeiro. **Helvécia – Homens, mulheres e eucalipto**. Dissertação apresentada à Universidade do Estado da Bahia – UNEB, PPGHRL/UNEB, 2009.
- GONZAGA, Tomás Antônio. **Cartas chilenas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- GUSMÃO, Neusa M.M. **A dimensão política da cultura negra no campo: Uma luta, muitas lutas**. São Paulo: PPGAS/USP, Tese de Doutorado, 1990.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- _____. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. (Org) Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HAMPATE BÂ, A. A palavra, memória viva da África. *O Correio da UNESCO*, n 10/11, Rio de Janeiro, 1979.
- _____. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (editor). **História geral da África: Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010.
- HARTMANN, Luciana. Memória, mentira e esquecimento entre contadores de “causos” gaúchos. In: **Cartografias da voz: Poesia oral e sonora: Tradição e vanguarda**. São Paulo: Letra e Voz; Curitiba: Fundação Araucária, 2011.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: História, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- IANNI, Otávio. Literatura e Consciência. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, n. 15, 1988.
- KIBUKO, Oubi Inaê. Poema Armado. In: Cadernos Negros. **Os melhores poemas**. (Org. Quilombhoje). São Paulo: Quilombhoje; Editora Anita, 1998.
- KOTHE, Flávio. Identidade e dependência. In: **Cânone colonial: Ensaio**. Brasília: Universidade de Brasília, 1997.
- LACERDA, Lílian Maria. A história da leitura no Brasil. Formas de ver e maneira de ler as diversas práticas leitoras. In: ABREU, Marcia. **Leitura, história e história da leitura**. Campinas: Mercado das Letras: FAPESP, 1999.
- LABURTHE-TOLRA, Philippe. WARNIER et, Jean-Pierre. **Etnologia – Antropologia**. Petrópolis: Vozes, 2003.
- LEITE, Ilka Boaventura. Território negro em área rural e urbana – Algumas questões. *Textos e Debates*, Núcleo de estudos sobre identidade e relações interétnicas. Florianópolis: UFSC, Ano 1, nº2, 1991.
- _____. Os quilombos no Brasil: Questões conceituais e normativas. *Textos e Debates*, Núcleo de estudos sobre identidade e relações interétnicas. Florianópolis: UFSC, nº7, 2000.
- LIMEIRA, José Carlos. Poemas. **Cadernos Negros, 25**. Poemas afro-brasileiros. São Paulo: Quilombhoje, 2002.

- LOPES, Nei. **Kitábu**, O livro do saber e do espírito negro-africanos. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2005.
- LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- LYRA, Henrique Jorge Buckingham. **Colonos e colônias, uma avaliação das experiências de colonização agrícola na Bahia na segunda metade do século XIX**, Dissertação apresentada a UFBA, Salvador, BA, 1982.
- MACEDO, Tânia. **Literatura africana**. Salvador: UNEB/CEPAIA, 2009.
- MACEDO, Tania. “A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns”. In: LEÃO, Angela Vaz. **Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.
- MACEDO, Tânia; CHAVES, Rita. **Marcas da diferença: As literaturas africanas de língua portuguesa**. São Paulo: Alameda, 2006.
- MACHADO, José Pedro. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**, com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados. 3 ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: O Reinado do Rosário do Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997.
- MARTINS, Robson L. M. Em louvor a Sant’Anna: Notas sobre um plano de revolta escrava em São Matheus, norte do Espírito Santo, Brasil, em 1884. **Estudos. afro-asiáticos**. [online]. 2000, n.38, pp. 67-83. ISSN 0101-546X. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-546X2000000200004>.
- MATA, Inocência. **A literatura africana e a crítica pós-colonial: Reconversões**. Manaus: UEA Edições, 2013.
- MATTA, Alfredo Eurico Rodrigues. Educação: Ferramentas para ascensão da burguesia na Bahia Republicana. **História em Revista: Aspectos da Bahia Republicana**. Salvador: UCSal. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2002.
- MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. **O método formal nos estudos literários: Introdução crítica a uma poética socialista**. São Paulo: Contexto, 2012.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de história oral**. São Paulo: Loyola, 2005.
- MELO, João. **Poemas angolanos (1970-1985)**. Porto: Asa, 1989.
- MELO NETO, João Cabral de. **A educação pela pedra e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- MESCHONNIC, Henri. **Linguagem, ritmo e vida**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. (Cadernos Viva Voz)
- MINKA, Jamu. **Cadernos Negros 15**. São Paulo: Quilombhoje, 1992.
- NASCIMENTO, Abdias. “Mucama-mor das estrelas”. IN: CUTI. **Literatura Negro-Brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- _____. **Quilombismo: Documentos de uma militância pan-africana**. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.
- NIETZSCHE, F. **Genealogia da moral: Um escrito polêmico**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- OLIVEIRA, Ridalvo Moreira de. Rituais aos mortos da tradição do batuque e do candomblé. In: **HABITUS**, Goiânia, v.10, n.2, p. 259-270, jul/dez. 2012. Disponível in: <http://seer.ucg.br/index.php/habitus/article/viewFile/2830/1725>. Acesso em 10/abril/2014.
- OLIVEIRA, Waldir Freitas. **A saga dos suíços no Brasil – 1557- 1945**. Joinville: Letradágua, 2007.
- ONAWALE, Lande. **Kalunga: Poemas de um mar sem fim**. Salvador: Edição do Autor, 2011.

- ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**: A tecnologização da palavra. Campinas: Papirus, 1998.
- PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra**: O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Zeosório Blues**: Obra poética 1. Belo Horizonte: Mazza, 2002.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida; ALEIXO, Ricaro. **A roda do mundo**. Belo Horizonte: Segrac, 2004.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Nubia Pereira de Magalhães. **Flor do não esquecimento**: Cultura popular e processos de transformação. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- POE, Edgar Allan. “El diablo en el campanario”. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bk000503.pdf>, acesso, 12/06/2014.
- POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. IN: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol, 2, n. 3, 1989.
- _____. “Memória e identidade social”. IN: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol, 5, n. 10, 1992.
- PONZIO, Augusto. A concepção bakhtiniana do ato como dar um passo. In: BAKHTIN, Mikhail M. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- QUEIROZ, Sônia (Org.). **A tradição oral**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. (Cadernos Viva Voz)
- RECH, Helena T. **As duas faces de uma única paixão**: Uma reflexão teológica sobre experiência cristã de Deus e suas conseqüências para a vida consagrada da América Latina e Caribe. São Paulo: Paulinas, 1998.
- RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papirus, 1997, vol. 1.
- _____. **Teoria da interpretação**, O discurso e o excesso de significação. Lisboa: Edições 70, 2005.
- RISÉRIO, Antonio. E a roda do mundo gira, camará. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida; ALEIXO, Ricaro. **A roda do mundo**. Belo Horizonte: Segrac, 2004.
- RODRIGUES, Abelardo. Arrastão. In: BERND, Zilá. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**. Terceiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- RUI, Manuel. Eu e o outro _ O invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. In: MACEDO, Tânia. **Literatura africana**. Salvador: UNEB/CEPAIA. 2009.
- SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- _____. **Fora do lugar**: Memórias. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- SANTANA, Gean Paulo Gonçalves. **Entre o dito e o não dito**: Conflitos e tensões na refundação territorial quilombola. Dissertação de mestrado. UNEB/2008.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- SANTOS, Boaventura de Souza. **Pela mão de Alice**: O social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 2006.
- SANTOS, Edmar Ferreira. **O poder dos candomblés**: Perseguição e resistência no Recôncavo da Bahia. Salvador: EDUFBA, 2009.
- SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nãgô e a morte**: Pàde, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia. Petrópolis: Vozes, 1976.
- SANTOS, Valdir Nunes dos. **As manifestações culturais em Helvécia no Extremo Sul da Bahia**: A dança bate-barriga como fabricante de performances afrodescendentes.

- Dissertação apresentada ao PPGT – MINTER – UNIRIO/FAESA da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.
- SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance. O Percevejo: Revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT; ET, Ano II, n.12, pág. 25-50. 2003.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. **A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SEMEDO, Odete Costa. **As Mandjuandadi**: Cantigas de mulher na Guiné-Bissau: Da tradição oral à literatura. Tese de doutorado apresentada à UFMG. Belo Horizonte, 2010.
- SEMOG, Ele. LIMEIRA, José Carlos. **Atabaques**. Rio de Janeiro: ed. dos Autores, 1983.
- SILVA, Ana Célia. **Educação formal e informal nas comunidades negras rurais de Rio das Rãs, município de Bom Jesus da Lapa**. Salvador, 2004. Relatório de pesquisa, digitado.
- SILVA, Jonatas Conceição. **Vozes quilombolas**: Uma poética brasileira. Salvador: EDUFBA: ILÊ AIYÊ, 2006.
- SOARES, Antônio Joaquim de Macedo. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**: Elucidário etimológico crítico. Rio de Janeiro, 1954-55, 2 vols.
- SOARES, Francisco. Teoria da literatura e literaturas africanas. In: MACEDO, Tânia. CHAVES, Rita.. **Marcas da diferença**: As literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006.
- SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: Por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: CODECRI, 1983.
- _____. **O terreiro e a cidade**. A forma social negro-brasileira. Petrópolis: Vozes, 1988.
- SOUZA, Florentina da Silva. **Afrodescendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- TRINDADE, Solano. **Canto negro**. São Paulo: Pallas, 2006.
- VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, Joseph (editor). **História geral da África**: Metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010.
- VIEIRA, Yara Frateschi. **Poesia medieval**: Literatura portuguesa. São Paulo: Global, 1987.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: A literatura medieval. São Paulo: Companhia de Letras, 1993.
- _____. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

APÊNDICE A
ROTEIRO DVD: VOZES E VERSOS QUILOMBOLAS
UMA POÉTICA IDENTITÁRIA E DE RESISTÊNCIA EM HELVÉCIA -BA

As referências numéricas dizem respeito à posição sequenciada, em minutos, no DVD.

- 00:00:20 Dona Brasília e Dona Faustina “ôh, zambê combelecô”.
- 00:01:16 Depoimento de Roseli Constantino, membro fundadora da Associação Quilombola de Helvécia –AQH, sobre a música de origem africana e o toque do tambor.
- 00:05:09 Depoimento de Maria Aparecida dos Santos (Tidinha), membro fundadora da AQH, sobre o reconhecimento.
- 00:10:40 Depoimento do Sr. Sévulo Constantino sobre o tempo do cativoiro.
- 00:13:01 Dona Brasília vocalizando “vovó não quer casca de côco no terreiro”
- 00:13:54 Depoimento de Maria Aparecida dos Santos
- 00:14:52 Dona Faustina e mulheres saudando o tambor
- 00:15:28 Depoimento de Roseli Constantino
- 00:17:27 Dona Brasília explicando o canto-poema “ôh, zambê combelecô”
- 00:18:08 Dona Brasília vocalizando “Fala mamêto, Caiangô”
- 00:18:38 Dona Brasília vocalizando “A barra do dia”
- 00:19:25 Dona Brasília vocalizando “Me chamaram pá samba
- 00:20:06 Dona Brasília vocalizando “Era um pé de laranja”
- 00:20:55 Dona Brasília vocalizando “Num vou no samba pá mim não apanhá sozinho
- 00:21:50 Dona Brasília vocalizando “Esse mindi carum babuaê”
- 00:22:10 Depoimento de Dona Faustina sobre o tambor
- 00:24:50 Depoimento de Dona Faustina e seu Tito sobre os tambores *angoma* e *caburé*
- 00:32:17 Depoimento de Dona Faustina sobre os cantos-poemas
- 00:32:45 Dona Faustina vocalizando “Você que falava de macumba”
- 00:34:50 Dona Faustina e Seu Tito sobre os cantos-poemas
- 00:35:38 Dona Faustina vocalizando “Você me chamô de macumbeiro”
- 00:37:00 Dona Faustina vocalizando “Não mexe com quem tu não conhece”
- 00:40:26 Depoimento de Dona Maria da Conceição (Cocota) sobre o bate-barriga
- 00:51:17 Depoimento de Faustina sobre o bate-barriga
- 00:54:39 Mulheres dançando o bate-barriga
- 00:54:55 Depoimento Dona Faustina e seu Tito sobre o bate-barriga
- 01:01:53 Mulheres dançando o bate-barriga
- 01:02:53 Depoimento de Dona Virgínia Lourenço
- 01:05:14 Dona Virgínia vocalizando “Você tá cumeno, cê tá remungano
- 01:07:32 Dona Virgínia vocalizando “Eu vim de longe eu vim chamado”
- 01:08:29 Depoimento de Dona Faustina sobre a finalidade do bate-barriga
- 01:14:24 Depoimento de Dona Faustina sobre autoria e composição dos cantos-poemas
- 01:16:38 Dona Faustina vocalizando “Cadê o lenço branco, lavadêra”
- 01:19:30 Dona Faustina vocalizando “Não mexe com quem tu não conhece”
- 01:20:39 Depoimento de Dona Francisca (Kadan), Dona Brasília e Dona Antônia Francisca (Toninha). Dona Kadan vocalizando “Língua de alemão eu não

- entendo”
- 1:22:18 Dona Brasília vocalizando “Caboclo da pedra preta”
- 01:23:06 Dona Brasília vocalizando “Ogum de lei, samba de marumba, ê”
- 01:23:29 Dona Brasília vocalizando “Na Bahia tem nagô”
- 01:24:10 Depoimento de seu Sévulo Constantino (Seu Balango) “nóis nascemo sambano São Bendito”
- 01:24:40 Dona Faustina vocalizando “oh, bota fogo no engenho”
- 01:29:35 Dona Faustina vocalizando “Não mexe com povo de Angola”
- 01:30:50 Depoimento de Maria Aparecida dos Santos sobre as grande sambadoras do bate-barriga
- 01:32:58 Depoimento de Dona Toninha e Dona Kadan sobre os períodos de festa
- 01:35:12 Dona Kadan vocalizando “Muié de riacho que tem fama de sambador”
- 01:37:12 Dona Brasília vocalizando “Seu Maximiano chamô eu”
- 01:38:22 Dona Brasília vocalizando “Penerô bandêra”
- 01:38:49 Dona Brasília vocalizando “Pé, pé, pé”
- 01:38:53 Depoimento de Dona Toninha e Dona Cecília (Cucuta) sobre derrubada e embarreiro
- 01:40:19 Depoimento de Dona Firmina sobre as comidas nos dias de derrubada e embarreiro
- 01:41:30 Depoimento de Dona Toninha e Dona Cucuta sobre as comidas nos dias de derrubada e embarreiro
- 01:42:13 Depoimento de Dona Brasília e Dona Toninha sobre o *embarreiro*
- 01:42:25 Dona Brasília e Dona Toninha vocalizando “Ô virá, virado”
- 01:43:35 Dona Brasília vocalizando “Bandêra, ô bandêra”
- 01:47:51 Dona Brasília vocalizando “Mamãe Rosalina, muda a saia”
- 01:48:51 Dona Cheia, Dona Fidelina, Dona Faustina, Dona Maria Dajuda e Dona Toninha vocalizando “Pisa no massapê, escurrega”
- 01:48:12 Dona Brasília vocalizando “Tindolelê, massaranduba pau de leite”
- 01:49: 28 Depoimento de Dona Fidelina, Dona Cheia, Dona Maria Dajuda e Seu Anildo sobre a construção de casa com cipó (embarreiro)
- 01:51:51 Depoimento de Dona Fidelina e Dona Cheia sobre telhas de madeira
- 01:53:59 Dona Fidelina, Dona Cheia e Dona Toninha vocalizando “Serra, serra, serradô”
- 01:54:26 Dona Faustina e Dona Cheia vocalizando “Maria beleza vem me consolar”
- 01:54:55 Dona Cheia, Dona Fidelina, Dona Toninha, Dona Faustina vocalizando “O rio tá chei, piau”
- 01:55:18 Dona Cheia, Dona Fidelina, Dona Toninha, Dona Faustina simulando o amassar do barro e vocalizando “Ô virá, viradô”
- 01:56:16 Vela iluminando o terreiro de Oxum
- 01:56:18 Dona Brasília vocalizando “A luz do Senhô”
- 01:58:03 Dona Brasília vocalizando “Óh, grandi Sebastião
- 01:59:31 Dona Brasília vocalizando “Uma incelença, Nossa Senhora da Vitória”
- 02:00:05 Dona Brasília vocalizando “Sinhora Sant’Ana eu quero saber”
- 02:01:23 Depoimento de Dona Faustina e Dona Brasília sobre o culto aos mortos
- 02:01:24 Dona Faustina e Dona Brasília vocalizando “Pede uma incelença, pedino Sinhô Deus”
- 02:06:20 Dona Brasília “Évem a barra do dia”
- 02:07:49 Dona Brasília vocalizando “Salvador é padroêro da Bahia”
- 02:08:09 Dona Brasília vocalizando “Eu tenho pena, Iôio”

- 02:09:33 Dona Brasília e Dona Toninha vocalizando “Oxalá, meu pai”
- 02:09:49 Dona Maria Dajuda e Dona Cheia vocalizando “Santana é grande santa”
- 02:10:47 Dona Amelina e Dona Santana vocalizando “Ôh Miguel, ôh Miguel”
- 02:13:17 Depoimento de Dona Cocota, Dona Faustina e Seu Tito sobre a morte
- 02:15:33 Dona Brasília vocalizando “Tô lhe chamano, Calunga”
- 02:16:16 Dona Brasília vocalizando “Fogo no mar, fogo em terra”
- 02:16:26 Depoimento de Dona Brasília e Dona Toninha
- 02:16:41 Dona Brasília vocalizando “Santo Antônio, Santo Antônio”
- 02:16:54 Dona Brasília vocalizando “Três pedra, três pedra miudinha”
- 02:17:27 Dona Brasília vocalizando “Santo Antonio é o rei de Angola”
- 02:17:39 Dona Brasília vocalizando “Kaô Kaô kaô biéci de Óiá”
- 02:18:08 Dona Brasília vocalizando “Lá da Bahia vem o uso”
- 02:20:18 Dona Brasília vocalizando “Babalaô, dá-me licença eu chegar”
- 02:21:48 Dona Brasília vocalizando “Bate palma sereia do mar”
- 02:22:04 Depoimento de Dona Maria da Conceição dos Anjos, mãe de santo.
- 02:24:12 Dona Maria, mãe de santo, vocalizando “Fica com Deus e Nossa Senhora”
- 02:24:35 Dona Maria, mãe de santo, vocalizando “Cadê seu lírio, mamãe”
- 02:25:04 Dona Maria, mãe de santo, vocalizando “sou eu Jureminha”
- 02:26:56 Dona Maria, mãe de santo, vocalizando “Preto velho, vêi de longe”
- 02:27:29 Dona Maria, mãe de santo, vocalizando “Pai Joaquim é de Angola”
- 02:27:40 Dona Maria, mãe de santo, vocalizando “Maria Luíza, vem de Nazaré”
- 02:28:09 Dona Maria, mãe de santo, vocalizando “No mato tem flô, tem rosário de Nossa Senhora”
- 02:28:58 Dona Maria, mãe de santo, vocalizando “Vamos bebê, meus irmão”
- 02:29:05 Dona Toninha vocalizando “Sinhora Santana de grande louvô”
- 02:29:17 Dona Brasília vocalizando “Nossa Senhora Dajuda é uma Santa amoroso”
- 02:29:57 Dona Brasília vocalizando “Meu Jesus, meu redentô”
- 02:30:24 Dona Brasília vocalizando “Santo Antônio de pamba”
- 02:30:51 Dona Brasília vocalizando “Eu corto o pau e o coco abalô”
- 02:31:10 Dona Brasília vocalizando “Eu tava no mato”
- 02:31:25 Dona Brasília vocalizando “Ôh, Marambaia, eu já vô embora”
- 02:31:38 Dona Brasília vocalizando “Nagô, nagô, não de bêra mar”
- 02:31:45 Dona Brasília vocalizando “Junta teu gado”
- 02:32:07 Dona Brasília vocalizando “Minha Santa Barba dos cabelo loro”
- 02:32:21 Dona Brasília vocalizando “Seu boiadêro por aqui choveu”
- 02:32:41 Dona Brasília vocalizando “Seu boiadêro”
- 02:32:58 Dona Brasília vocalizando “Boiadêro de Mina”
- 02:33:14 Dona Brasília vocalizando “Seu boiadêro nasceu na lapa”
- 02:33:27 Dona Brasília vocalizando “Eu comprei uma boiada”
- 02:33:51 Dona Brasília vocalizando “Na minha boiada me falta um boi”
- 02:33:57 Dona Brasília vocalizando “Boiada grande caiu n’água”
- 02:34:12 Dona Brasília vocalizando “Cadê meu boi de guiar”
- 02:34:34 Dona Fidelina vocalizando “Toninha, ocê tá me vendo pôco, pôco”
- 02:35:43 Dona Fidelina, Dona Cheia, Dona Maria Dajuda, Dona Faustina e Dona Toninha vocalizando “Tem dua pomba avuano”
- 02:36:48 Dona Fidelina e Dona Cheia vocalizando “Me dá minha binga”
- 02:37:12 Dona Fidelina e Dona Cheia vocalizando “Bolô, bolô”
- 02:38:20 Dona Fidelina e Dona Cheia vocalizando “Pá trabaia”
- 02:39:18 Dona Fidelina e Dona Cheia vocalizando “Papa guger xagui quaquedô”

- 02:41:33 Dona Fidelina, Dona Cheia, Dona Maria Dajuda, Dona Toninha e Dona Faustina vocalizando “Eu já falei, Maria”
- 02:41:48 Dona Fidelina e Dona Cheia vocalizando “Geremana? O que é?”
- 02:42:23 Dona Fidelina e Dona Cheia vocalizando “Mesti Domingo”
- 02:43:49 Dona Fidelina e Dona Cheia vocalizando “Oremo”
- 02:44:30 Dona Fidelina e Dona Cheia vocalizando “Ôh, meu pandêro”
- 02:44:55 Seu Anildo vocalizando “Você mandô recado”
- 02:45:11 Dona Cheia, Dona Fidelina, Dona Toninha, Seu Anildo e grupo de mulheres vocalizando “Ô, vem água”
- 02:45:45 Dona Cheia, Dona Fidelina, Dona Toninha, Seu Anildo e grupo de mulheres vocalizando “Mulatinha nova”
- 02:46:33 Dona Cheia, Dona Fidelina, Dona Toninha, Seu Anildo e grupo de mulheres vocalizando “Bota fogo no arrôis”
- 02:47:02 Dona Maria Dajuda vocalizando “Você com uma lenha só”
- 02:47:11 Dona Cheia, Dona Fidelina, Dona Toninha, Seu Anildo e grupo de mulheres vocalizando “Saia curta na canela”
- 02:47:32 Seu Anildo vocalizando “Maneca robô um jegue”
- 02:48:25 Seu Anildo vocalizando “Ô gente, ocê assusnta só”
- 02:49:30 Dona Cheia, Dona Fidelina, Dona Toninha, Seu Anildo e grupo de mulheres vocalizando “Encontrei Madalena”
- 02:50:43 Dona Cheia, Dona Fidelina, Dona Toninha, Seu Anildo e grupo de mulheres vocalizando “Ê, sol lá vai”
- 02:51:21 Dona Faustina e o grupo de mulheres sambadoras do bate-barriga vocalizando “O dia já vem rompeno a aurora”
- 02:51:15 Crianças tocando o tambor deitado
- 02:52:26 Dona Faustina e um grupo de crianças vocalizando “Oh, bota fogo no engenho”

APÊNDICE B CANTOS-POEMAS

Neste apêndice apresentamos os cantos-poemas, dentre os quais aqueles que foram referidos nesta tese. Como critério de organização, foram agrupados em três blocos temáticos, sendo, história e memória ancestral, louvores e orações, reflexos do cotidiano: conflitos, trabalhos e amores. Todos os cantos-poemas receberam uma indicação inicial com o primeiro verso em negrito, antecedido por uma numeração. Não se trata de um título. Tal recurso foi utilizado com o propósito de facilitar a identificação dos mesmos no corpo do texto das análises. Na transcrição dos cantos-poemas, cabe, ainda uma reflexão de Zumthor citando Towards Tedlock (2010):

Por se tratar de um fato cultural de grande extensão, como a poesia oral, esta linguagem constitui mais um instrumento de tradução que de análise. Ela tende a transferir o fato para outro contexto (o da minha escritura), a integrá-lo no plano de inteligência de um universitário ocidental do fim do século XX [XXI]. O geral, o que é susceptível de ser generalizado, emergirá de um singular percebido como tal, isto é, em sua subversividade. A audição do singular só responde a uma necessidade de prazer e nele se esgota. A interpretação, que é da ordem do desejo, persegue, interroga, ameaça, tortura esta singularidade, para arrancar-lhe um segredo de importância talvez universal... que seus fantasmas sempre o impedirão de compreender de forma definitiva (ZUMTHOR, 2010, p. 45)

1 HISTÓRIA E MEMÓRIA ANCESTRAL

“Muiucú, muiucú, muiucú nuzambi. É pra podê passá.
Muiucuetê, pode passá, licença. E nuzambi, dano licença que
pode”.
Dona Brasília, 2012.

1.1 Cantos-poemas com presença de vocábulos e/ou representações que indiciam proximidade, mesmo em suas corruptelas com a África.

1.1.1 Oh nha zambe, nha zambe, combelecou

♪ Oh nha zambe, nha zambe, combelecô
Mãe, mãe, mãe
Oh nha zambe, nha zambe, combelecô

Mãe, mãe, mãe
 Oh nha zambe, nha zambe, combelecô
 Mãe, mãe, mãe
 Oh nha zambe, nha zambe, combelecô
 Mãe, mãe, mãe 🎵
 (vocalizado por dona Faustina Zacarias Carvalho em 2012).

1.1.2 Zambê combelecô

🎵 Ô zambê combelecô, mãe, Deus, compalenguê
 Ô zambê combelecô, mãe compalenguê 🎵
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

1.1.3 Não mexe com povo de Angola

🎵 Não mexe com povo de Angola
 Não mexe com povo de Angola
 Maria quem pega com Deus tem vitóriaê 🎵
 (vocalizado por dona Faustina Zacarias Carvalho em 2012).

1.1.4 Não mexe com quem tu não conhece⁶⁹

🎵 Não mexe com quem tu não conhece
 Não mexe com quem tu não conhece
 Caipora, cuidado com perna de anu preto, êêêê 🎵
 (vocalizado por dona Faustina Zacarias Carvalho em 2012).

1.1.5 Você que falava de macumba

🎵 Você que falava de macumba
 Você que falava de macumba
 Macumbeiro, cuidado minha vida
 Feiticêro, ê 🎵
 (vocalizado por dona Faustina Zacarias Carvalho em 2012).

⁶⁹ Embora o canto-poema apresente o vocábulo “caipora” indiciando proximidade ou referência à cultura indígena, optamos por analisá-lo como uma representação que dialoga com a ancestralidade africana, pois de acordo com a cantadora, aquela que a ofendeu desconhece a “força-magia” de sua ancestralidade e tudo o que ela representa. A análise e a indicação do canto-poema centram-se nas falas da cantadora e, por conseguinte, no eu enunciador por ela constituído. Entendemos que o canto-poema “Não mexe com quem tu não conhece” estabelece diálogo e proximidade com o canto-poema Não mexe com povo de Angola”.

1.1.6 Você me chamô de macumbeiro

♪ Você me chamô de macumbeiro
 Macumbeiro, véi, cê deixa minha vida
 Feiticêro, ê ♪
 (vocalizado por dona Faustina Zacarias Carvalho em 2012).

1.1.7 Nagô de beira-mar

♪ Nagô, nagô, nagô de beira-mar
 Nunca vi a maré cheia
 Pra nagô num trevessá ♪
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

1.1.8 Maruaê

♪ Maruaê, nagô come acarajé
 Maruaê, nagô come abará, ê ♪
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

1.1.9 Ei Tatá iei

♪ Ei Tatá iei
 Ei Tatá ei
 Meu pai mandou
 Eu tamborzei
 Bate o tambor ♪
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

1.1.10 Navio já apitou no mar

♪ Navio já apitou no mar
 A costa balanceô
 Corta língua nego jeje
 Que eu quero falá nagô ♪
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

1.1.11 Esse mini di carumba babuaê

♪ Esse meni di carumba babuaê
 Tá tá
 Esse meni di carumba babuaê
 Tá tá ♪
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

1.1.12 Eu corto o pau e o côco abalô

♪ Eu corto o pau e o côco abalô
 Ogum juntô nego jêje nagô
 Eu conto o pau e o côco abalô
 Ogum junto nego jêje nagô ♪

Na Bahia tem nagô
 Tem nego jeje na Bahia, tem nagô
 Forobodô, na Bahia tem nagô
 Tem nego jeje na Bahia, tem nagô
 Forobodô ♪

(vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

1.1.13 Babalaô, dá me licença eu chegá

♪ Babalaô, dá me licença eu chegá
 Eu vim visitar sua aldeia
 Eu vim saravá seu gongá ♪

(vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

1.2 Cantos-poemas com presença de vocábulos e/ou representações que fazem referência à escravidão

1.2.1 Bota fogo no engenho

♪ Ô bota fogo no engenho
 Aonde os nego apanhô
 A vida aqui é bom demais meu Deus do céu
 Aqui em manda é os nagô.

A minha mãe chama Maria
 E meu pai chama José
 No mei de tanta Maria ó Deus do céu
 A minha mãe não sei quem é.

Olelêlêlêlê
 Olelêlêlêlê
 Olelêlêlêlêlê meu Deus do céu
 Olelêlêlêlê

Eu já prantei café de meia
 Eu já prantei canavial
 Café de meia não deu luco, Deus do céu
 Canavial cachaça dá

Disse que dinheiro vale
 Dinheiro não vale nada
 Se o dinheiro valia, Deus do céu
 Os rico não morria 🎵
 (vocalizado por dona Faustina Zacarias Carvalho em 2012).

1.2.2 Eu tenho pena, Ioiô

🎵 Eu tenho pena, Ioiô, eu tenho dó
 De ver meus fio, Ioiô
 Em dendeçô 🎵 p. 44
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

1.2.3 Vovó não quer casca de coco no terrêro

🎵 Vovó não quer casca de côco no terrêro
 Vovó não quer casca de côco no terrêro
 Pá não alembirá o tempo de cativêro
 Pá não alembirá do tempo do cativêro

No tempo de cativêro
 Quando o escravo sofria
 Gritava pro Deus do céu
 Quando o chicote doía 🎵
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

Mamãe num quer casca de coco no terreiro (Variação do canto-poema 1.2.3)

🎵 Mamãe num quer casca de côco no terrêro
 Mamãe num quer casca de cco no terrêro
 Pois faz lembrá do tempo de cativêro
 Pois faz lembrá do tempo de cativêro
 (vocalizado por dona Faustina Zacarias Carvalho em 2012).

1.2.4 Pá trabaiá

🎵 Pá trabaiá, pá trabaiá
 Cachererê, cachererê
 Vai puxano, Maria
 Vai puxano, Maria
 Iô tá fazeno que se pôde,
 Sinhá, Sinhá
 Iô num vai cumpanhá mai tabaiadô foçado non, ê!
 (Vocalizado por dona Cheia e dona Fidelina, 2013)

1.2.5 Vovó tem saia de bico

♪ Vovó tem saia de bico
 E amarrado com paia de cana
 Ô preta véa você não me engana ♪
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

1.2.6 Geremana? O que é?

Geremana? O que é?
 Sinhô tá chamano
 Má quando eu casei com cê
 Não disse que não existia sinhô?
 Má quem quer pegar galinha
 Não fala xô, hãhãhã.
 (Vocalizado por dona Cheia e dona Fidelina, 2013)

1.3 Cantos-poemas com presença de vocábulos e/ou representações que indiciam proximidade, ou referência à cultura indígena.

1.3.1 Eu tava nas mata

♪ Eu tava nas mata
 Calado no meu cantinho
 Eu tava escondidinho na beirinha do caminho ♪
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

1.3.2 Bolô, bolô

♪ Bolô, bolô
 Bolô que non kôgê
 Agê fazê arô
 Arô fazê babê
 Tem bolota seca
 Tem bolote ponti
 Tem bolota pada, ada
 Chama bolote, Ana
 Bambá, aiá
 Bambá, aiá ♪
 (Vocalizado por dona Cheia e dona Fidelina, 2013)

1.3.3 Papa guger xagui quaquedô

🎵 Papa guger xagui quaquedô
 Papa guger xagui quá
 Papa guger xagui quá 🎵
 (Vocalizado por dona Cheia e dona Fidelina, 2013)

1.3.4 Me dá minha binga

🎵 Me dá minha binga garim chicorô
 Me dá minha binga garim atendê
 Era uma binha
 Cacha e calinha
 Canecô
 Me dá minha binga garim chicorô
 Me dá minha binga garim atendê
 Me dá minha binga garim chicorô
 Me dá minha binga garim atendê
 Era uma binha
 Cacha e calinha
 Canecô 🎵
 (Vocalizado por dona Cheia e dona Fidelina, 2013)

1.3.5 Sou eu, jureminha

🎵 Sou eu Jureminha
 Sou eu Jurema
 Sou eu Jureminha
 Quero ver flecha zoá
 Sou eu Jureminha
 Sou eu Jurema
 Sou eu Jureminha
 Quero ver flecha zoá 🎵
 (Vocalizado por dona Maria da Conceição dos anjos, 2013)

1.3.6 Ô Marambaia

♪ Ô Marambaia

Ô Marambaia

Eu já vou me embora

Quem mora perto é cedo

Mas quem mora longe é hora ♪

(vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

1.3.7 Vou fazer minha casinha na beira da marambaia

♪ Vou fazer minha casinha na beira da marambaia

Vou fazer minha casinha na beira da marambaia

Êê caboclo véio

Brinca direito, não me atrapalha ♪

(vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

1.3.8 Três pedra miudinha

♪ Três pedra, três pedra miudinha ê

Lajedô, tão grande

Eu sou caboco de Aruanda ê

O que lajedo ton grande

Ô que pedrinha miudinha

Ô que pedrinha miudinha

Ô que lajedo tão grande ♪

(vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

1.3.9 Tindolelê êêê

♪ Tindolelê êêê

Tindolelê êêai

Massaranduba pau de leite

Não deixa o machadu quebrá

Tindolelê êêê

Tindolelê êêai ♪

(vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2 LOUVORES E ORAÇÕES

As pessoas sempre falavam assim: “é, você tem um pé na igreja, mas tem um pé no *terreiro*”. E é verdade, porque isso é mais forte do que eu, não tem como me controlar (Roseli Constantino, 2013).

2.1 Cantos-poemas com presença de vocábulos e/ou representações que fazem referências às entidades-símbolos do candomblé⁷⁰.

2.1.1 Fala mameto, kiangô

♪ Fala mameto, kiangô, Oyá, mameto
Quando fala e alembra de lei
Fala o mameto, kiangô, Oyá, mameto
E quando fala e alembra de lei ♪
(vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.1.2 Kao, kabieci di oiá

♪ Kao, kao kabieci di Óya
Kao, kabieci di Óya
Kao, kabieci di Óya
Kao, kao, kao kabieci di oiá
Kao, kao kabieci di Óya
Kao, kabieci di Óya ♪
(vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.1.3 Tô lhe chamano, calunga

♪ Tô lhe chamano calunga
Para venhá trabalhá
Quando lhe chamo calunga
Peixe marinha, sereia do mar ♪
(vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.1.4 Oxalá meu pai

♪ Oxalá meu pai
Tem pena de mim, tem dó

⁷⁰ As mulheres se referem ao culto que realizam e/ou participam como ritual de candomblé. Entretanto, pelo observado nos rituais, nos altares, ele se aproxima, segundo a literatura escrita religiosa, da umbanda. No entanto, em respeito aos discursos das mulheres, optamos por registrar *candomblé* e não *umbanda*.

A volta do mundo é grande
 A de Deus será maior 🎵
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.1.5 Ogum de Lei

🎵 Ogum de lei
 Samba de marumbê
 Ogum de lei
 Samba de marumbê
 Ogum de lei
 Samba Angola é de marumbê
 Ogum de lei
 Samba de marumbê 🎵
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.1.6 Ai zazilei

🎵 Ai ai ai zazilei
 Ogunhê, zazilei
 Ai ai ai zazilei
 Ogum [...]..... zazilei
 Ai ai ai zazilei
 Chamo ogunhá zazilei
 Ai ai ai zazilei
 Chama sexta festa zazilei 🎵
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.1.7 Cadê seu lírio, mamãe

🎵 Cadê seu lírio mamãe
 Cadê seu lírio mamãe, ô liro, ê
 Cade seu lírio mamãe, ô liro, ê
 Mamãe Oxum, Oxalá balua, ê
 Mamãe Oxum, Oxalá balua, ê 🎵
 (Vocalizado por dona Maria da Conceição dos anjos, 2013)

2.2 Cantos-poemas com presença de vocábulos e/ou representações que fazem referências ao devocionário católico.

2.2.1 Seja Deus

♪ Seja Deus
 Seja meu Jesus também
 Viva São João Batista
 Para tudo sempre amém ♪
 (vocalizado por dona Faustina Zacarias Carvalho em 2012).

2.2.2 Nó éa dois irmão

♪ Nó éa dois irmão
 Nós éa dois irmão
 Adorava Jesus Cristo
 Adeu, irmão, adeu
 Até diia de juízo ♪
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.2.3 No mato tem flor

♪ No mato tem flor, tem rosário de Nossa Senhora
 No mato tem flor, tem rosário de Nossa Senhora
 Tem arueira de São Benedito
 Pai Benedito é o que me vale nessa hora
 Tem arueira de São Benedito
 Pai Benedito é o que me vale nessa hora
 No mato tem flor, tem rosário de Nossa Senhora
 No mato tem flor, tem rosário de Nossa Senhora
 Tem arueira de pai São Benedito
 São Benedito é o que me vale nessa hora ♪
 (Vocalizado por dona Maria da Conceição dos anjos, 2013)

2.2.4 Miguel, oh Miguel

♪ Oh, Miguel, oh Miguel
 Você ouve quem te chama
 Hoje mesmo fez três dias
 Que essa alma se a reclama
 Hoje mesmo fez três dias
 Que essa alma se a reclama. ♪

♪ Oi de casa, oi de fora
 O inferno estremeceu

Eu vim buscar esta alma
 A mando da mãe de Deus
 Eu vim buscar esta alma
 A mando da mãe de Deus 🎵

🎵 Oh, Miguel tu vai se embora
 Que esta alma eu não lhe dou
 Hoje mesmo fez três dias
 Que essa alma aqui chegou
 Hoje mesmo fez três dias
 Que essa alma aqui chegou 🎵

🎵 Nem que faça quinze dias
 Ela vai na minha guia
 Que eu vim buscar essa alma
 Em mando da Virgem Maria
 Que eu vim buscar essa alma
 Em mando da Virgem Maria 🎵

🎵 Minha gente venha vê
 O poder é de Maria
 Esta alma ontem no inferno
 Hoje, no céu de alegria
 Bendito para sempre
 Louvado seja,
 Santo nome de Jesus, José e Maria
 Santo nome de Jesus, José e Maria 🎵
 (vocalizado por dona Amelina dos Santos Constantino e sua filha Santana, 2013)

2.2.5 Nossa senhora D'Ajuda

🎵 Nossa Senhora D'Ajuda
 É uma santa milagrosa
 Ela faz seus milagre por sê uma mãe amorosa
 Ela faz seus milagre puqui tem vossos pudê
 Lumiá cum vossa luz no dia que nós morre
 Nossa Senhora D'Ajuda
 É uma santa virgem pia
 Na hora de nossa morte, ela seja nossa guia
 Eu vi um sinal no céu
 In pino nu meio-dia
 Era um retrelo dela, santo nome de Maria 🎵
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.2.6 Meu Jesus, meu redentor

♪ Meu Jesus, meu redentô
 Meu coração partir de dor
 Meu coração partir de dor
 Com braços berto Jesus está
 Nós não devemos se afastá
 Nós não devemos se afastá ♪
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.2.7 Uma incelença

♪ Uma incelença tá pedino, Sinhô Deus
 Senhora da Soledade,
 Filha do vosso ventre,corrê mundo,
 Vem contente,
 Ô, bendita, sejais
 Duas incelença, tá pedino, Sinhô Deus
 Senhora da Soledade,
 Filha do vosso ventre,corrê mundo,
 Vem contente,
 Ô, bendita, sejais
 Três incelença tá pedino, Sinhô Deus
 Senhora da Soledade,
 Filha do vosso ventre,corrê mundo,
 Vem contente,
 Ô, bendita, sejais
 Quatro incelença tá pedino, Sinhô Deus
 Senhora da Soledade,
 Filha do vosso ventre,corrê mundo,
 Vem contente,
 Ô, bendita, sejais
 Cinco incelença tá pedino, Sinhô Deus
 Senhora da Soledade,
 Filha do vosso ventre,corrê mundo,
 Vem contente,
 Ô, bendita, sejais
 Seis incelença tá pedino, Sinhô Deus
 Senhora da Soledade,
 Filha do vosso ventre,corrê mundo,
 Vem contente,
 Ô, bendita, sejais
 Sete incelença tá pedino, Sinhô Deus
 Senhora da Soledade,
 Filha do vosso ventre,corrê mundo,
 Vem contente,
 Ô, bendita, sejais ♪
 (vocalizado por dona Faustina e dona Brasília Aleixo Romão, em 2013).

2.2.8 Évem a barra do dia

♪Évem a barra do dia,
 Evem José e Maria,
 Com os anjinho adiante, ai meu Deus,
 Fazer sua companhia♪

(Vocalizado por dona Faustina Zacarias e dona Brasília Aleixo Romão, em 2013)

2.2.9 Minha santa Bárbra

♪ Minha Santa Bárbra
 Dos cabelo louro
 Do vestido fino, da barra de ôro
 Minha Santa Bárbara
 Dos cabelo louro
 Do vestido fino, da barra de ôro ♪

(vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.2.10 Santo Antonio de pemba

♪ Santo Antônio de pemba
 Viajou sete ano
 Na procura de um anjo
 Ma não encontrou
 Como camiô
 Como camiô
 Como camiô
 Santo Antônio de pemba
 Como camiô
 Cadê Santo Antônio do pemba
 Cadê Santo Antônio pembá
 Cadê Santo Antônio do pemba
 Cadê Santo Antônio pembá

(vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.2.11 A barra do dia

♪ A barra do dia
 Ó Vilge Maria
 Eu vou cantá pra ela chegá
 Eu vou cantá pra ela chegá
 [...]
 As ave-maria nós temo que rezá
 As ave-maria nós temo que rezá
 Ô vilge santiça, ô Vilge Maria
 Ô vilge santiça, ô Vilge Maria
 Eu vou cantá pra ela chegá ♪

(vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.2.12 A luz

🎵 A luz, a luz
 A luzi do senhô
 A luz santas bendita
 Que é o nosso salvador
 É luz santas bendita
 Que é o nosso salvador
 São Jorge cavaleiro com sua espada na mão
 São Jorge cavaleiro com sua espada na mão
 Olhá para seus filho
 Com a vossa proteção
 Olhá para seus filho
 Com a vossa proteção
 Nossa Senhora D´Ajuda
 E a Vilge da Conceição
 Nossa Senhora D´Ajuda
 E a Vilge da Conceição
 Olhá para seus filho
 Com a vossa proteção
 Olhá para seus filho
 Com a vossa proteção
 E ofereço este bendito
 E a Vilge da Conceição
 Olhá para seus filho
 Com a vossa proteção 🎵
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.2.13 Fica com Deus e nossa Senhora

🎵 Fica com Deus e Nossa Senhora
 Fica com Deus e Nossa Senhora
 Oxalá já me chamou
 Caçador já vai embora
 Oxalá já me chamou
 Caçador já vai embora. 🎵
 (Vocalizado por dona Maria da Conceição dos anjos, 2013).

2.2.14 Ói gandi Sebastião

🎵 Ói gande Sebastião
 Santo marti e glorioso
 Livra nós da peste fome
 Desses mau contrarioso
 Livra nós da peste fome
 Desses mau contrarioso
 Deus quando andô no mundo
 Dizia os filho, assim

Quem num dá esmola aos pobre
 Também num dareis a mim
 Quem num dá esmola aos pobre
 Também num dareis a mim
 Deus te salve a casa santa
 Onde Deus fez a morada
 Onde mora os calis bento
 E a hosta consagrada
 Onde mora os calis bento
 E a hosta consagrada
 Eu fereço este bendito
 Ao senhô que está na cruz
 Ôi grande Sebastião
 Para sempre amém Jesus 🎵
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.2.15 Minha incelença

🎵 Uma incelença
 Nossa senhora da Vitória
 dispede do povo todo
 Que ela hoje vai se imbora
 Que ela hoje vai se imbora
 Com a dor no coração
 dispede de povo todo
 E também dos seus irmão 🎵
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.2.16 Senhora Santana

🎵 Senhora Santana
 Eu quero sabê
 O dia e a hora
 Que é de nós morrê
 O dia e a hora
 Que é de nós morrê
 Eu não tenho medo
 Nem tenho pavô
 Senhora Santana
 Mãe dos pecadô
 Senhora Santana
 Mãe dos pecadô
 Alevante os filho
 Vem me dar as mão
 Lá mais adiante
 [...] a salvação
 Lá mais adiante
 [...] a salvação

Encontrei Jesus
 Compreendi a alegria
 Bom companhamento
 Hoje neste dia
 Bom companhamento
 Hoje neste dia
 Hoje neste dia
 Meu Jesus também
 No reino da glória
 Para sempre amém 🎵
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.2.17 Mamãe Rosalina

🎵 Mamãe Rosalina
 Muda a saia
 Para nós louvar,
 Ano de Santa, de Joana 🎵
 (Vocalizado por dona Francisca Aleixo Romão, em 2012).

2.2.18 Senhora Santana

🎵 Senhora Santana
 De grande louvor
 Min dá meu marido que Rosa tomô

 Se ela tomô, faz ela muito bem,
 É de gosto,
 É de Rosa, é dele também 🎵
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.2.19 Santo Antonio

🎵 Santo Antônio, Santo Antônio
 Caboco forte sou eu
 Santo Antônio, Santo Antônio
 Misericórdia meu Deus 🎵
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.2.20 Eu vim de longe eu vim chamado

🎵 Eu vim de longe, eu vim chamado
 Lindonesa, auê
 Eu vim louvar, meu São Roque, ê 🎵
 (Vocalizado por dona Virgínia Lourêngo, em 2013).

2.2.21 Fogo no mar

♪ Fogo no mar

Fogo em terra

Cosme Damião venceu a guerra ♪

(vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.2.22 Santo Antonio é o rei de Angola

♪ Santo Antônio é o rei de Angola

Quem tem santo imbola agora ♪

(vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.2.23 Bate palma sereia do mar

♪ Bate palma sereia do mar... ♪

Na palhinha de dendê

Tem a ver com caruru

Pois se é de todo ano

Fazer caruru pra tu

Bate palma sereia do mar

Dois, dois se ele vem sambá

Dois, dois se ele vem sambá

Dois, dois se ele vem sambá

(vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.2.24 Agradeço ê, agradeço á

♪ Agradeço ê, agradeço a

A Jesus de Maria que vem te ajudar ♪

(vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.2.25 Bandera, ô bandera

♪ Bandêra, ô bandêra

Bandêra de Iáíá

Óia a bandêra ♪

♪ Bandêra, óia a bandêra

Que recebeste a bandêra

Óia a bandêra

Bandêra do ê quem vem tomá

Pelo Siná, Pelo Siná
 Bandêra do ê quem vem tomá
 Quem vem tomá essa bandêra
 Bandêra do ê quem vem tomá 🎵

🎵Bandêra, oiá bandêra
 Oia bandêra de Iaiá
 Oia bandêra.
 Bandêra, olha bandêra
 Glorioso Bastião,
 Olha bandêra.
 Bandêra, bandêra
 Olha a bandêra
 Iaiá dona da Casa
 Oia bandêra
 Com prazer e alegria
 Oia bandêra
 Viva São Sebastião
 Oia a bandêra.🎵
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.2.26 Ô bandera

🎵 Ô bandêra
 Ô bandêra
 Quem vem tomá esta bandêra,
 bandêra 🎵
 (Vocalizado por dona Francisca Aleixo Romão, em 2012).

2.2.27 Ouvi o sino bater

🎵Ouvi o sino bater
 Foi um pra cidade do pé junto
 Eu vou sair por aí
 Pra ver se eu encontro o defunto.🎵
 (vocalizado por dona Amelina dos Santos Constantino, 2013).

2.3 Cantos-poemas com presença de vocábulos e/ou representações que fazem referências às entidades espirituais: preto-velhos, caboclos e boiadeiros.

2.2.28 Pai Joaquim de Angola

♪ Pai Joaquim de Angola
 É de Angola, é angolê
 Pai Joaquim é de Angola
 É de Angola, é angolê ♪

(Vocalizado por dona Maria da Conceição dos anjos, 2013).

2.2.29 Maria Luiza vem de Nazaré

♪ Maria Luiza vem de Nazaré
 Maria Luiza vem de Nazaré
 Oia lá malongré
 O que fez com a mão nois deimanha com pé
 Oia lá malongré
 O que fez com a mão nois deimanha com pé
 Maria Luiza vem de Nazaré
 Maria Luiza vem de Nazaré
 Oia lá malongré
 O que fez com a mão nois deimanha com pé
 Oia lá malongré
 O que fez com a mão nois deimanha com pé ♪

(Vocalizado por dona Maria da Conceição dos anjos, 2013).

2.2.30 Ê baiana

♪ Ê baiana, eu quero vê você,
 Aê baiana, baiana boa
 Aê baiana, eu quero vê você ♪

(Vocalizado por dona Maria da Conceição dos anjos, 2013).

2.2.31 Caboclo da pedra preta

♪ Caboco da pedra preta
 Da preta chega a tinir
 Quem não gosta de candomblé
 Que é que veio fazer aqui ♪

(vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.2.32 Eu comprei uma boiada

♪ Eu comprei uma boiada
 Na Morro São Vicente
 No meio de tanta boiada
 Me mandaram um boi doente
 Boiadero, ê, boiadeiro, a
 Boiadero eu sô de Minas Gerá
 Boiadero, ê, boiadeiro, a
 Boiadero eu sô de Minas Gerá
 Na minha boiada me falta um boi
 Não sei se é um, não sei se é dois
 Boiada grande caiu n'água
 O dono do gado chegô
 Seguro o laço vaqueiro
 Que vou buscar laçadô
 Seguro o laço vaqueiro
 Que vou buscar laçadô♪
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.2.33 De meu boi de guiar

♪ De meu boi de guiar
 Cadê minha vaca maiada
 Cadê meu boi de guiar.
 Cadê minha vaca boiada
 Se a minha boiada é de trinta e um
 Lá vai trinta inda falta um
 Se a minha boiada é de trinta e um
 Lá vai trinta inda falta um ♪
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.2.34 Cabôclo tá no mato

♪ Cabôclo tá no mato
 Tá quebrano sapucaia
 Cabôclo tá na mata
 Tá quebrano sapucaia
 Caia dendê
 Dendê do muro caia
 Caia dendê
 Dendê do muro caia ♪
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.2.35 Seu boiadeiro por aqui choveu

♪ Seu boiadero por aqui choveu
 Choveu que se abararotô
 De tanta água que meu boi bebeu
 De tanta água que meu boi nadou
 Que tanta água que meu boi bebeu
 E tanta água que meu boi nadou ♪
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.2.36 Seu boiadeiro

♪ Seu boiadero
 Ô de Deus é bençoado
 Dá me licença eu chega no seu renado
 Seu boiadero
 Ô de Deus é bençoado
 Dá me licença eu chega no seu renado ♪.
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.2.37 Boiadero de Mina

♪ Boiadero de Mina
 Cadê seu ferrão
 Boiadero de mina
 Cadê seu ferrão
 Não deixei em mina
 Eu truxe ela na mão
 Não deixei em mina
 Eu truxe ela na mão ♪
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.2.38 Seu boiadeiro nasceu na lapa

♪ Seu boiadero nasceu na lapa
 Foi criado na trevesia
 Seu boiadero foi coruado
 Porque Deus viu que'le amiricia ♪
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.2.39 Junta teu gago

♪ Junta teu gado
 Põe na campina pra descansar
 Junta teu gado
 Põe na campina para manjá

Seu boiadero
 Gosta de mina
 Junta teu gado
 Põe na campina pra descansar
 Junta teu gado
 Põe na campina para Manjá 🎵
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

2.2.40 Preto-velho vem de longe

🎵 Preto-velho vem de longe
 Preto-velho vem de longe
 Com a lecença dos maió
 Vem trazendo a escova fina
 Pra tirar todo oro pó
 Preto-velho vem de Minas
 Preto-velho vem de Minas
 Com a lecença dos maió
 Vem trazendo a escova fina
 Pra tirar todo oro pó 🎵
 (Vocalizado por dona Maria da Conceição dos anjos, 2013).

2.2.41 Vamo beber meus irmão

🎵 Vamo beber meus irmão, vamo beber
 Água do mar com farofa de dendê 🎵
 (Vocalizado por dona Maria da Conceição dos anjos, 2013).

3 REFLEXOS DO COTIDIANO: CONFLITOS, AMORES E TRABALHO

Até hoje mesmo tem alguma pessoa que entende quando joga
 pra ele (Brasília, 2012).

3.1 Cantos-poemas com presença de vocábulos ou representações que fazem referências aos conflitos individuais e coletivos

3.1.1 Me chamaram pá sambá

🎵 Me chamaram pá sambá
 Pensando que eu não sabia
 Sô mêis que cigarra, se não canta mas subia
 Lá no samba no Juru
 Ê ê, José panhô pá chuchu
 Lá no samba no juru

Ê ê, José panhô pra chuchu
 Figiu, correu de medo
 Correi de medo que não pode nem dá risada
 Lá no samba do juru
 E ê, José panhô pá chuchu
 Lá no samba no juru
 Ê ê, José panhô pá chuchu 🎵
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

3.1.2 Era um pé de laranja

🎵 É um pé de laranja
 Que todo mundo mandava
 Maria panhô o machado
 Dirrubô o pé da laranja cravo
 Maria apanhô machado
 Dirrubô o pé da laranja cravo 🎵
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

3.1.3 Num vô nu samba pá mim não apanhá sozinho

🎵 Num vô no samba pá mim não apanhá sozinho
 Pu causa disso que o povo bateu Peninho
 O pau bateu, mas o minino dumiu
 O pau bateu, mas o minino dumiu
 Pu caso disso que o povo não divitiu
 Pu caso disso que o povo não divitiu 🎵
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

3.1.4 Seu Maximiano

🎵 Seu Maximiano me chamo eu
 Pronguta pra que num chamou Gustavinha 🎵
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

3.1.5 No tempo que eu cantava

🎵 No tempo que eu cantava
 Minha goela ripindia
 Falava no paga fogo
 Na joanita se via 🎵
 Fonte: Brasília
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

3.1.6 No terreiro tem cachorro, tem galinha

♪ No terreiro tem cachorro, tem galinha.
 Ocê não é homi pra entrá em nossa linha.♪
 (Vocalizado por dona Antonia Francisca Constantina, “Toninha”, 2012).

3.1.7 Lá na Bahia

♪ Lá na Bahia [...]
 Guveno mandô caça pertada
 Saia curta ê ♪
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

3.1.8 Eu já falei Maria

♪ Eu já falei Maria
 Já falei pá você
 Que não cortasse cabelo
 Não vestia godê ♪
 (Vocalizado por dona Cheia, 2013).

3.1.9 Oremo

♪ Oremo!
 Io com remo Io remô
 Chegou na lagoa de pai
 Io cansou
 Pra que se cansou?
 Por que eu tava cansado
 Amem!

Oremo!
 Quando mia senhor vai pra roça
 Entra outro dentro da camarinha
 Fecha porta para sempre
 Amem!

Oremo!
 Quando meu Senhor vai pra roça
 Meu senhor vai pra roça

E esse fí que tá na barriga de minha sinhá
 Não é de minha sinhá, não!
 É de outro, minha sinhá
 De chapéu grassi
 E bico corado pra sempre!♪
 (Vocalizado por dona Cheia e dona Fidelina, 2013).

3.1.10 Você faz pirão pra eu

Eh, ôh, eh
 Você faz pirão pra eu
 Faz um pouquinho só
 Com tanto que minha barriga leve, eh
 (Vocalizado por dona Maria Dajuda e seu Anildo, 2013).

3.1.11 Você com um lenha só

♪Você com um lenha só
 Cozinha panela
 Eh, eh, eh
 Nunca vi marido que dorê♪
 (Vocalizado por dona Maria Dajuda, 2013).

3.1.12 Fulano eu vi ocê

♪Fulano eu vi ocê
 Fulano você tá aí
 Fulano pra onde você mora ê♪
 (Vocalizado por dona Maria e seu Anildo, 2013).

3.1.13 Como é que ele anda engendrado

♪Como é que ele anda engendrado, ê
 Vai assuntando
 Que esse é doença procurado, ê

 Como é que ele anda engendrado, ê
 Vai assuntando
 Que esse é doença procurado, ê ♪
 (Vocalizado por dona Cheia, dona Maria Dajuda e dona Fidelina, 2013).

3.1.14 Essa cerca do extremo

♪Essa cerca do extremo
 Podia ser dividido
 Se você tem dinheiro
 Hoje oce tá apegado comigo♪
 (Vocalizado por dona Cheia, dona Maria e dona Fidelina e seu Anildo, 2013).

3.1.15 Eu bebo a cachaça

♪Eu bebo a cachaça
 Porque gosto dela
 Se não tiver um copo
 Eu bebo na tigela
 Se não tiver tigela
 Eu bebo na gamela
 Eu bebo a cachaça
 Porque gosto dela♪

(vocalizado por dona Amelina dos Santos Constantino, 2013).

3.1.16 Aí tem cozido

♪Aí tem cozido
 Aí tem assado
 Mulherzinha
 Você me dar eu
 Ferventado, ê♪

(vocalizado por dona Amelina dos Santos Constantino, 2013).

3.1.17 Você veio do norte

♪Você veio do norte
 Você veio corrido
 Eu tô sabendo
 Você roubou facão de fazendeiro, ê♪

(vocalizado por dona Amelina dos Santos Constantino, 2013).

3.1.18 Você tá cumeno, cê tá remungano

Ocê tá cumeno, cê ta remungano,
 Lindonesa, auê

Quem que não presta, joga fora, ê

(Vocalizado por dona Virgínia Lourêngo, em 2013).

3.1.19 Eu vi o rádio falar

♪Eu vi o rádio falar
 Falou, falou que o aparelho foi na lua
 Falou, falou que o aparelho foi na lua
 Eu não acredito, oi aleluia
 Eu não acredito, oi aleluia♪

(vocalizado por dona Amelina dos Santos Constantino, 2013).

3.1.20 Arriba do Nanque mucadinho

♪ Arriba do Nanque mucadinho
 Tem uma velha
 Que rouba galinha de vizinho, ê♪
 (vocalizado por dona Amelina dos Santos Constantino, 2013).

3.1.21 Língua de alemon

♪ Língua de alemon eu não entende,
 Só de italiano.
 Cês qué me botá no fogo♪
 (Vocalizado por dona Francisca Aleixo Romão, (dona Kadan), em 2012).

3.1.22 Muié de riacho

♪ Muié de riacho que tem fama
 De sambador
 Que quer lhe deixar no terreiro ♪
 (Vocalizado por dona Francisca Aleixo Romão, (dona Kadan), em 2012).

3.1.23 Meste Domingo

♪ Ô meste Domingo que vida é sua
 Bebeno cachaça, caino na rua
 O que se impota sinhô discarado
 O dinheiro é meu, num é de ninguém
 Olê, olêi, olê, olá
 O dinheiro é meu, num é de ninguém
 Mésti Domingo, cadê sua muié
 Ô tá na cozinha, fazeno café
 Mésti Domingo, como chama nome dela
 Ô chama Maria, cavon de panela
 Olê, olêi, olê, olá
 Chama Maria, cavon de panela
 Mésti Domingo, como chama nome dela
 Ô chama Maria, cavon de panela
 Mésti Domingo, quê que tá fazeno
 Eu tô na venda, eu tô bebeno
 Mésti Domingo que vida é sua
 Bebeno cachaça, caino na rua
 O que se impota sinhô discarado
 O dinheiro é meu, num é de ninguém
 Olê, olêi, olê, olá
 O dinheiro é meu, num é de ninguém ♪
 (Vocalizado por dona Cheia e dona Fidelina, 2013).

3.1.24 Amanhã por essas hora

Amanhã por essas hora
 Amanhã por essas hora
 Eu tamém algum dia
 Hum, hum,hum
 Eu, tamém algum dia
 Eu, tamém algum dia
 Hum, hum, hum

Eu tamém vou com vosso pai
 Eu tamem vou com vosso pai
 Também vou com vosso pai
 Também vou com vosso pai
 Também vou com vosso pai

Eu dou cacete
 Eu dou cacete
 Eu também dou cacete
 Eu dou cacete
 Eu também dou cacete
 (Vocalizado por dona Cheia e dona Fidelina, 2013).

3.2 Cantos-poemas com presença de vocábulos ou representações que fazem referências aos amores

3.2.1 Ô Maria, pra que mandou me chama

♪ Ô Maria, pra que mandou me chamá
 Ô Maria pra que mandou me chamá
 Eu sou um pai de família
 Eu tenho a conta de dá
 Eu sou um pai de família
 Eu tenho a conta de dá ♪
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

3.2.2 Eu queria ser tucano

♪ Eu queria ser tucano
 De tucano araçáí
 Pra entrar no teu peito
 Para nunca mais sair ♪
 (Vocalizado por dona Antonia Francisca Constantina, “Toninha”, 2012).

3.2.3 Cê tá me vendo pouco, pouco

Cê tá me vendo pouco, pouco
 Toninha, cê parece com leite de mangabeira
 Cê tá me vendo pouco, pouco
 Toninha, cê parece com leite de mangabeira
 Cê tá me vendo pouco, pouco
 Toninha, cê parece com leite de mangabeira 
 (Vocalizado por dona Cheia, dona Maria e dona Fidelina, 2013).

3.2.4 Minina cê joga verso

 Minina cê joga verso
 Deixa de tanta vergonha
 Que aqui não é comércio
 Aqui é a mata medonha 
 (Vocalizado por dona Francisca Aleixo Romão, em 2012).

3.2.5 Tendo a pomba avoano

 Tem dua pomba avoano
 Uma assentô e a ota ficou bateno asa,ê
 Tendo dua pomba avoano
 Uma assentô e a ota ficou bateno asa,ê 
 Tem dua pomba avoano
 Uma assentô e a ota ficou bateno asa,ê
 Eu subi pela uma linha
 Eu desci pelo cordão
 Minha namorada chama
 Maria da Conceição, ê 

 Tem dua pomba avoano
 Uma assentô e a ota ficou bateno asa,ê
 Tem dua pomba avoano
 Uma assentô e a ota ficou bateno asa,ê
 Tem dua pomba avoano
 Uma assentô e a ota ficou bateno asa,ê 
 (Vocalizado por dona Cheia, dona Maria e dona Fidelina, 2013).

3.2.6 Maria beleza vem me consolar

 Maria beleza vem me consolá
 Sua saudade vai cabá de me matar
 Maria beleza vem me consolá
 Sua saudade vai cabá de me matar 
 (vocalizado por dona Faustina Zacarias Carvalho em 2012).

3.2.7 Ô meu pandero

♪ Ô meu pandêro
 Hoje tá de boa vida
 Não dei minha viage perdida
 Não deu minha viage perdida
 Ô meu pandêro
 Hoje tá de boa vida
 Não dei minha viage perdida
 Não deu minha viage perdida ♪
 (Vocalizado por dona Cheia e dona Fidelina, 2013).

3.2.8 Menina linda

Menina linda
 Caroço de dendê
 Inda que eu case com outra
 Não esqueço de você
 (Vocalizado por dona Cheia, dona Maria e dona Fidelina, 2013).

3.2.9 Êh, Carolina

♪ Êh Carolina
 Vamo dançar Carolina
 Êta minina bonita
 Vamo dançar Carolina
 Êh Carolina
 Vamo dançar Carolina ♪
 (Vocalizado por dona Cheia, e dona Fidelina, 2013).

3.3 Cantos-poemas com presença de vocábulos ou representações que fazem referências aos trabalhos

3.3.1 Serra, serradô

Serra, serra, serradô
 Serra essa madeira
 Que o senhor mandou
 Serra cumade
 Serra cumpade
 Eu com serrote
 Você com a serra
 Tripa de porco
 Não tem que comer.
 (Vocalizado por dona Cheia e dona Fidelina, 2013).

3.3.2 Pé, pé, pé

♪ Pé, pé, pé

Se não tem homi vem mulé ♪

(Vocalizado por dona Francisca Aleixo Romão, em 2012).

3.3.3 Ô Vira, viradô

♪ Ô virá, viradô

Este barro tá bom, viradô

Ô mané curimdiba, viradô

Joga barro pra arriba.

Ô virá, viradô

Esse barro tá bom, viradô

Ô mané curimdiba, viradô

Joga barro pra arriba, viradô

Ê ô virá, viradô

Ô de cima pra baixo, viradô.

Ô virá, viradô

Mané curimdiba, viradô

Esse barro pra arriba, viradô.

Ô ei virá, viradô

Baixo pra cima, viradô

De cima pra baixo, viradô

Esse barro tá bom, viradô

É o mané curimdiba, viradô

Esse barro pra arriba, viradô

Falei virá, viradô ♪

(vocalizado por dona Faustina Zacarias Carvalho em 2012).

Ô Virá, virador (Repetição do 3.3.3. na voz de outra cantadora)

♪ Ô virá Viradô

Ô virá Viradô

Cê vira esse barro

Viradô

De baixo pra cima

Viradô

De cima pra baixo

Viradô

Ô virá Viradô

Ô virá Viradô

Cê vira esse barro

De cima pra baixo

Viradô
De baixo pra cima
Viradô 🎵

🎵 Ô seu Mané Curindiba
Vira esse barro pá arriba
Vira esse barro pá arriba
Vira esse barro pá arriba 🎵

[...]

Ô seu maneco curimdiba
Vira esse barro pá arriba
Vira esse barro pá arriba
Vira esse barro pá arriba 🎵

(vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

Virá, virador (Repetição do 3.3.3. na voz de outra cantadora)

🎵 Vira virá, viradô
O barro tá duro, vamo virar
Vira, vira, viradô
Esse barro tá duro
Vamo virá
Eu me chamo [...]
Virada desse barro
Vamo virá
O barro tá duro
O barro tá duro, vamo virá 🎵

Seu Mané Curimdiba joga essa barro pra arriba
Barro tá bom [...]
Seu Mané Curindiba
Joga esse barro pá riba
Já tá bom
Pode tirar 🎵

(Vocalizado por dona Antonia Francisca Constantina, “Toninha”, 2012).

3.3.4 Cadê o lenço branco

🎵 Cadê o lenço branco
Lavadeira
Que eu te dei para lavar
Lavadeira
Não tenho culpa do que passô
Foi um vento muito forte
E a chuva carregô
Não tenho culpa do que passô
Foi um vento muito forte

E a chuva carregou 
 (vocalizado por dona Faustina Zacarias Carvalho em 2012).

3.3.5 Penerou bandeira

 Penerou bandeira
 Penerou no ar
 Penerou bandeira
 Penerou, peneruá 
 (vocalizado por dona Brasília Aleixo Romão, em 2012).

3.3.6 Ô pisa no massapê, escorrega

 Ô pisa no massapê, escorrega
 Pisa no massapê, escorrega
 Pisa no massapê, escorrega
 Ô, pisa no massapê escorrega
 Pisa no massapê, escorrega
 Pisa no massapê, escorrega,
 Cai
 Pisa no massapê, escorrega
 Pisa no massapê, escorrega,
 Cai
 Pisa no massapê, escorrega
 Pisa no massapê, escorrega,
 Cai
 Quem não sabe andá, escorrega
 Pisa no massapê, escorrega,
 Cai
 Pisa no massapê, escorrega
 Pisa no massapê, escorrega,
 Cai 
 (Vocalizado por dona Cheia, Faustina, Toninha, dona Maria e dona Fidelina, 2013).

3.3.6 O rio tá cheio, piau

 O rio tá cheio piau
 Passa por riba do pau
 Ribeirão tá cheio, piau
 Passa por riba do pau, piau
 Ribeirão tá cheio, piau
 Passa por riba do pau, piau
 Ribeirão tá cheio, piau
 Passa por riba do pau, piau 
 (Vocalizado por dona Cheia, dona Maria e dona Fidelina, 2013).

3.3.7 O dia já vem rompeno a aurora

♪O dia já vem rompeno a aurora
O dia já vem rompeno a aurora
Beata, mulé batuqueira vai embora, ê♪
(Vocalizado por dona Faustina, 2013).

ANEXO A
CHAVE DE TRANSCRIÇÃO

Para transcrição dos cantos-poemas, tivemos como referência a chave de transcrição utilizada pelo projeto **Quem Conta um Conto Aumenta um Ponto**, coordenado pela Prof. Dra. Sônia Queiroz – FALE/UFMG – 1995-2006.

FATO LINGÜÍSTICO – registro ortográfico	TRANSCRIÇÃO
o, e átonos finais e em monossílabos átonos, pronunciados [u], [i].	o, e – ex.: moço, noite, do, que. Exceções: <i>cum</i> e <i>ni</i> .
o, e pretônicos pronunciados [u], [i]	u, i – ex.: <i>furtuna, minino, puliça, ispera</i> .
monotongação dos ditongos ei, ou	e, o, ê, ô – ex.: <i>pagodera, poco, fazê, terminô</i> .
dígrafo lh pronunciado como semivogal [y]	i – ex.: <i>trabaiava, muié, mio, oiava</i> (com crase dos ii), <i>véio</i> (com acento gráfico no e em função do ditongo aberto formado com a semivogal y).
ditongação das vogais a, e, u .	ai, ei, ui – ex.: <i>mais</i> (conjunção), <i>treis, luitá</i> .
contração da preposição com e pronomes diversos.	' (apóstrofe) – <i>co'ele(a), co'aquele(a), co'esse(a)</i> , etc.
contração das preposições de e para com o pronome você(s) .	<i>docê(s), procê(s)</i> .
supressão de consoante na sílaba final – r do morfema de infinitivo e de outras formas verbais e nominais, d do gerúndio, s do plural nominal.	acento gráfico na vogal tônica, no caso de supressão do r final – ex.: <i>ficá, vendê, caí, pô, qué, muié</i> . ' (apóstrofe) no caso do artigo <i>uma</i> (e suas aglutinações) – ex.: <i>u'a, algu'a</i> . grafia sem recomposição e sem marca de supressão nos outros casos – ex.: <i>ficano, vendeno, caino, pono; nega; os minino; .</i>
supressão do traço de nasalidade representado na escrita ortográfica pela letra m , em formas verbais da 3ª pessoa do plural e em formas nominais. ⁷¹	grafia sem recomposição e sem marca de supressão – ex.: <i>foro, comero; home, onfe</i> .

⁷¹ Nestes casos ocorre também, do ponto de vista fonético, monotongação dos ditongos nasais.

supressão de um fonema ou grupo de fonemas no início da palavra (aférese),
supressão de um fonema diante de outro idêntico, na seqüência da frase (crase),
supressão da vogal final diante de outra vogal (elisão).

' (apóstrofe) – ex.: 'suntô, 'qui, 'quês./
aquel' home, qu' ele, d'entrá.

Exceções: *ocê, cê, tá, tava, tô, teve...*

ANEXO B

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)

Eu **Gean Paulo Gonçalves Santana**, estou desenvolvendo a pesquisa *“Vozes e versos quilombolas: o canto poema como metáfora identitária da oralidade no quilombo de Helvécia*, sob a orientação do Prof. Dr. Biagio D’Ângelo. Você está sendo convidada a participar como voluntária deste nosso estudo.

Esta pesquisa pretende registrar, identificar, descrever e analisar a construtividade e a referencialidade dos cantos do grupo das mulheres negras da dança bate-barriga e do terreiro de candomblé de Helvécia, no que trazem de expressões literárias que lidam com a representação da herança africana e suas identidades diaspóricas e suas ressignificações, e no que se configuram exemplares de alteridade nos encontros culturais e na lírica contemporâneos.

Durante a pesquisa será feito o registro em áudio e vídeo dos cantos e performances dos membros do terreiro de candomblé e do grupo bate-barriga, a partir da permissão para posterior transcrição dos cantos e edição dos vídeos, bem como a análise dos mesmos. O registro será agendado previamente. O tempo de duração do registro será de aproximadamente 60 minutos (1 hora) ou conforme disposição dos participantes.

Sua participação constará de disponibilidade para o registro dos cantos e performances. Informamos que não há riscos e/ou desconfortos.

Os benefícios que esperamos para o estudo são: o registro da cultura oral veiculada pelos anciões da comunidade quilombola, um saber ancestral que resistiu ao tempo em forma de canto, exemplo de uma poética da oralidade.

Durante todo o período da pesquisa você tem o direito de tirar qualquer dúvida ou pedir qualquer outro esclarecimento, bastando para isso entrar em contato, com o pesquisador ou com o Conselho de Ética em Pesquisa.

Você tem garantido o seu direito de não aceitar participar ou de retirar sua permissão, a qualquer momento, sem nenhum tipo de prejuízo ou retaliação, pela sua decisão voluntária.

As informações desta pesquisa serão confidenciais, e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação dos voluntários, a não ser que você esteja de acordo que as publicações decorrentes da pesquisa tenham a vossa identificação.

Não haverá nenhum tipo de pagamento ou gratificação financeira pela sua participação; os gastos necessários para a realização da pesquisa serão assumidos pelo pesquisador.

Diante do que foi dito, você concorda em ser identificada nas publicações decorrentes da pesquisa ou concorda em não ser identificada?

() Concordo que as publicações decorrentes da pesquisa tenham a minha identificação.

() Não concordo que as publicações decorrentes da pesquisa tenham a minha identificação.

Rubrica do Pesquisador (Orientador)

Rubrica do Sujeito da pesquisa

Autorização:

Eu, _____, após a leitura (ou a escuta da leitura) deste documento e ter tido a oportunidade de conversar com o pesquisador responsável, para esclarecer todas as minhas dúvidas, acredito estar suficientemente informada, ficando claro para mim que minha participação é voluntária e que posso retirar este consentimento a qualquer momento sem penalidades ou perda de qualquer benefício. Estou ciente também dos objetivos da pesquisa, dos procedimentos aos quais serei submetida, e da garantia de esclarecimentos sempre que desejar. Diante do exposto expresse minha concordância de espontânea vontade em participar deste estudo.

Assinatura do voluntário ou de seu representante legal

Assinatura de uma testemunha
(Caso o sujeito da pesquisa seja analfabeto).

Declaro que obtive de forma apropriada e voluntária o Consentimento Livre e Esclarecido este voluntário (ou de seu representante legal) para a participação neste estudo.

Assinatura do responsável pela obtenção do TCLE

Dados do pesquisador (orientador):

Nome: Biagio D'Angelo

Endereço: Rua Guararapes, 466 _ Apt. 303\ CEP: 90.690.340 - Porto Alegre - RS

Telefone: 051.9950.5550

Endereço eletrônico: biagiodangelo@gmail.com

Dados do pesquisador assistente (doutorando):

Nome: Gean Paulo Gonçalves Santana

Endereço: Rua Vasco da Gama, 206\ CEP 45.998.218 – Teixeira de Freitas-BA

Telefone: 073.9987.7569

Endereço eletrônico: fratergean@yahoo.com.br

Dados do CEP responsável pela autorização da pesquisa.

Endereço: Av. Ipiranga, 6681

Telefone: (513)320.3345 Fax: (513)320.3345

Endereço eletrônico: cep@pucls.br