

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
CAMPUS PAULO FREIRE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO E RELAÇÕES
ÉTNICO-RACIAIS**

**OFÍCIO, RELA, BATUQUE E SAMBA DE CAIXA E PANDEIRO: SONORIDADE E
EXPRESSÕES DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA NA COMUNIDADE
TRADICIONAL DE ARARA**

Teixeira de Freitas – BA
Agosto de 2021

PAULO CESAR PEREIRA DE JESUS

OFÍCIO, RELA, BATUQUE E CAIXA DE SAMBA E PANDEIRO: SONORIDADE,
ORALIDADE E EXPRESSÕES DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA NA COMUNIDADE
TRADICIONAL DE ARARA

Dissertação apresentado para o Seminário Processual de qualificação do Programa de Pós-graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal do Sul da Bahia, *campus* Paulo Freire para obtenção do título de mestre em Ensino e Relações Étnico-Raciais.

Orientador: Prof. Dr. André Domingues dos Santos

Teixeira de Freitas – BA
Agosto de 2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade Federal do Sul da Bahia
Sistema de Bibliotecas

J58o Jesus, Paulo Cesar Pereira de -
Ofício, rela, batuque e caixa de samba e pandeiro: sonoridade, oralidade e expressões da cultura afro-brasileira na comunidade tradicional de Arara / Paulo Cesar Pereira de Jesus. Teixeira de Freitas, 2021 -
145 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Sul da Bahia, Campus Paulo Freire, Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais, 2021.

Orientador: Prof. Dr. André Domingues dos Santos.

1. Cultura afro-brasileira. 2. Comunidade rural de Arara (Teixeira de Freitas, BA). I. Título. II. Santos, André Domingues.

CDD – 305.896081

Bibliotecária: Amanda Luiza de S. Mattioli Aquino - CRB 5/1956

Dedico este trabalho à memória da minha queridíssima, maravilhosa e inesquecível mãe, Estevia. A minha amada esposa Miriam Souza Teles e as filhas Sofia e Adryane. Em memória da minha irmã, Eliana. Ao meu eterno cunhado Nelson. Em memória ao meu sogro, seu Moisés. Aos companheiros de pesquisa Zuza e Zeco.

AGRADECIMENTOS

Na trajetória da produção deste trabalho algumas pessoas contribuíram de forma distinta, possibilitando que o arranjo final materializasse, pois as realizações de um ser é produto da convivência de outras subjetividades, que num processo de sinergia e fluxos contínuos constituem o universo.

Carinhosa e fraternalmente agradeço minha progenitora, negroide que de forma primorosa educou seus filhos e filhas sempre pautada em bons valores. Aos meus queridos irmãos e irmãs, Elineia, Eliana, Edson e Pedro, que nunca deixaram de me apoiar nas minhas escolhas. Com muita ternura aos meus sobrinhos e sobrinhas: João Paulo, Vinicius, Ester, Betânia, Yuri e Pedro Henrique. A minha esposa Miriam, companheira que me fez expandir em todas as dimensões da vida. As minhas filhas Sofia e Adryane e ao meu sogro Moisés que sempre estiveram ao meu lado me apoiando e enchendo de afeto e alegria.

Agradeço aos moradores da comunidade de Arara que sempre se dispuseram em colaborar com informações e dados: Antônio de Sola, Heloísa, Maria Inês, João Baixinho e Nilsa. Reservo especial agradecimento aos irmãos gêmeos Zuza e Zeco, fontes primordiais da memória da comunidade de Arara.

Agradeço profundamente ao professor Dr. André Domingues dos Santos, orientador deste trabalho que sempre se dispôs a me auxiliar nas demandas da pesquisa e escrita. Para além da relação profissional mostrou-se um ser humano compreensivo e sensível nos momentos de tristeza face à perda de entes queridos (minha mãe, dois irmãos e meu sogro). A professora Dr^a. Fabiana Carneiro, a professora Dr^a. Aline Nascimento, ao professor Dr. Gean Paulo Santana e a Dr^a. Maria Cristina Cortez Wissenbach pela participação na banca examinadora das qualificações e banca de defesa.

A Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), campus Paulo Freire, em Teixeira de Freitas/Bahia que na implementação da proposta legal de inclusão e acessibilidade propiciou as condições materiais e humanas para que este trabalho fosse realizado com êxito. Graciosamente, agradeço aos monitores que trabalharam comigo em períodos distintos: Khetlin, Rafael, Leandro e, especialmente, Adryane Mascarenhas que esteve desde o início me auxiliando nesta caminhada; a sua sapiência, dedicação e graciosidade. A coordenadora da

monitoria, Telma Simões que sempre se mostrou prestativa com as minhas demandas na UFSB.

Meus agradecimentos a todos os/as professores/as doutores/as da UFSB que contribuíram com seus conhecimentos para a ampliação e aprofundamento do arranjo de saberes deste trabalho. Aos colegas da turma 2019.2 que estiveram ao meu lado nesta trilha acadêmica durante este período do mestrado.



É hora meu mané é hora
Oi é hora, é hora, é hora
Roubaram 50 coco na bandeira de fora
Oi morena, mulato não é caboclo
Na bandeira de fora, roubaram 50 coco
(Zuza, morador de Arara)

RESUMO

A comunidade rural de Arara, subdistrito do município de Teixeira de Freitas - Bahia, caracteriza-se pela presença de homens e mulheres descendentes de africanos advindos possivelmente das fazendas escravocratas pertencentes à Colônia Leopoldina ou circunvizinhas, no Extremo Sul Baiano. Esse território de encontro e junção entre várias etnias e culturas dá origem a comunidade, acarretando na formação de um lócus composto por múltiplas manifestações afro culturais herdadas de africanos e afrodescendentes. Estas práticas possibilitam compreender como os moradores desta localidade nutriam-se de elementos da africanidade e, assim, conseguiram manter por décadas algumas tradições herdadas de ancestralidade africana. Com isso, a pesquisa visa descrever e compreender histórica e culturalmente as práticas afroculturais da rela, batuque, samba de caixa e pandeiro e a vivência religiosa do ofício na comunidade de Arara, com a produção de um acervo sonoro e escrito a partir da memória coletiva da comunidade. Para revisitar e reconstituir tais vivências, a tradição oral apresenta-se como a única fonte possível para a obtenção de saberes e informações sobre os aspectos sociais, econômicos e culturais desta comunidade. Diante disso, a pesquisa fundamentou suas análises na ideia de *performance* e voz de Paul Zumthor; o conceito de tradição viva de Hampâté Bâ; a concepção de kalunga e aspectos afro culturais de Robert Slenes; e nas experiências africanas no Brasil de João José Reis. Ademais, as manifestações culturais do batuque, samba de caixa e pandeiro e rela possibilitam compreender como os moradores desta localidade nutriam-se de elementos da africanidade e, assim, conseguiram manter por décadas algumas tradições herdadas de africanos e seus descendentes no Extremo Sul Baiano. Tais práticas presentes na comunidade, contribuíram para a formação sociocultural, bem como para a própria história desta localidade que se funda

e desdobra por intermédio da tradição oral, assim como, observa-se em comunidades tradicionais da África.

Palavras-Chaves: Arara; Afrodescendentes; Cultura; Memória; Oralidade.

ABSTRACT

The rural community of Arara, sub-district of the municipality of Teixeira de Freitas - Bahia is characterized by the presence of men and women from African descent, possibly coming from slave farms belonging to the Colonia Leopoldina or surrounding areas, in the Extreme South of Bahia. This territory of encounter and junction between various ethnicities and cultures gives rise to community, resulting in the formation of a locus composed of multiple Afro-cultural manifestations inherited from Africans and Afro-descendants. These practices make it possible to understand how the inhabitants of this locality were nourished by Africanity elements and, thus, managed to maintain for decades some traditions inherited from African ancestry. Thus, the research aims to describe and understand historically and culturally the afrocultural practices of *rela*, *batuque*, *samba de box* and *tambourine* and the religious experience of the *ofício* in the Arara community, with the production of a sound and written collection based on collective memory of the community. To revisit and reconstitute such experiences, the oral tradition presents itself as the only possible source for obtaining knowledge and information about the social, economic and cultural aspects of this community. Therefore, the research based its analysis on the idea of performance and voice by Paul Zumthor; the concept of living tradition of Hampâté Bâ; Robert Slenes' conception of *kalunga* and Afro Cultural aspects; and in the African experiences in Brazil of João José Reis. Furthermore, the cultural manifestations of *batuque*, *samba de box* and *tambourine* and *rela* makes it possible to understand how the inhabitants of this locality were nourished by elements of Africanity and thus managed to maintain for decades some traditions inherited from Africans and their descendants in the Extreme South of Bahia. Such practices present in the community, contributed to the sociocultural formation, as well as to the history of this locality, which is founded and unfolds through oral tradition, as well as, it is observed in traditional communities in Africa.

Keywords: Arara; Afro-descendants; Culture; Memory; orality

SUMÁRIO

Capítulo 01: Memorial de uma incursão pela comunidade de arara: circuito singular, territorialidade e proposições metodológicas.....	10
1.1 Trajetória particular da pesquisa.....	10
1.2 Arara: Arena de saberes afroculturais.	17
1.3 Comunidade rural de Arara e tradição oral	20
1.4 Experiência, memória e narrativas: episteme dos antigos, outras epistemes e performance.....	23
Capítulo 02: Presença de africanos e afrodescendentes no extremo sul baiano....	28
2.1 Nosso passado inclui a África.	28
2.2 Na Bahia atracam corpos/cultura.....	32
2.3 Capoeira e batuque: heranças culturais africana e afrodescendente na Bahia.....	37
2.4 A presença de negros/negras no território do Extremo Sul Baiano.....	40
2.5 Batuque Arariano: expressão afro-baiana.....	46
2.6 Ginga e cangoncha dos batuqueiros ararianos.....	49
2.7 Toadas que animavam o batuque.....	52
2.8 Bater tambor, batucar.....	63
Capítulo 03: O samba de roda na comunidade de arara é de caixa e pandeiro....	68
3.1 O samba de Roda na Bahia.	68
3.2 Samba de Caixa e Pandeiro Arariano: um samba de roda peculiar.....	71
3.3 Samba de Caixa e Pandeiro: dança e música.....	73
3.4 Caixa, pandeiro, cuíca e toadas.....	80
Capítulo 04: Rela: a solidariedade como valor de sociabilidade.....	90
4.1 Quilombos: Espaço da liberdade.	90
4.1.1 Comunidade de Arara: Quilombo ou não quilombo?.....	91
4.2 Formas de organizações solidárias dos afrodescendentes no Brasil.....	95
4.3 “Camarada amigo meu, amigo meu camarada”	99
4.3.1 Desbravando as matas.....	99
4.3.2 Farinha branca feita por mãos pretas.....	106

4.3.3 Mãos e pés no barro.....	109
Capítulo 05: Ofício: rezas cantadas na comunidade de arara.....	114
5.1 Ofício: Entre santos e funerais.	114
5.2 Em nome dos santos.....	115
5.3 Rituais fúnebres: Cortejando a morte.....	123
Considerações finais.....	134
Referências Bibliográficas.....	136

CAPÍTULO 01
MEMORIAL DE UMA INCURSÃO PELA COMUNIDADE DE ARARA:
CIRCUITO SINGULAR, TERRITORIALIDADE E PROPOSIÇÕES
METODOLÓGICAS

O Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-raciais (PPGER), da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), em suas atribuições legais, dispõe de três etapas para a certificação dos discentes. Desta forma, a conclusão deste trabalho atendeu a todos os requisitos exigidos, passando por duas qualificações e uma defesa final. Portanto, este primeiro capítulo retoma todo o percurso realizado na implementação da pesquisa desenvolvida, apresentando como proposta conclusiva um trabalho dissertativo.

1.1 Trajetória particular da pesquisa

O fato de nascer e viver a maior parte de minha vida na cidade de Salvador – BA possibilitou que eu carregasse em meu corpo as experiências de vida resultantes das vivências neste lugar, uma vez que se trata de um local que respira africanidade. Ali, o povo, a história, o universo cultural, as religiões, tudo parece impor fortemente a minha existência. Portanto, a predileção pelos estudos da história e cultura da África, bem como dos afrodescendentes, ocorreu de forma fluida.

O ingresso no Curso de Licenciatura em História, da Universidade do Estado da Bahia – (UNEB) Campus II, em Alagoinha, possibilitou a realização de estudos epistêmicos sobre a história e cultura da África e afro-brasileira. Com o início dos estudos de História do Brasil, gradativamente passei a conhecer visceralmente elementos desta história que desconhecia. Naquele momento, passei a ter um maior interesse em pesquisar sobre os povos africanos que compulsoriamente migraram para o Brasil e, justamente nessa ocasião, tive a oportunidade de apresentar um trabalho sobre rebeliões escravas na Bahia. Para minha felicidade, a referência indicada pela Professora Doutora Maria das Graças Paranhos foi a obra *Negociação e Conflito*, dos autores João José Reis e Eduardo Silva. Após a realização desse seminário, meu interesse pelos estudos de África e afrodescendência foram crescendo cotidianamente.

O aprofundamento dos estudos sobre a história dos africanos e afrodescendentes, ocorria por intermédio da participação em seminários, congressos, simpósios e rodas de

conversas, realizadas em diversas instituições. A participação nesses eventos sucedia mediante a apresentação de trabalhos. As discussões suscitadas sempre estavam relacionadas às seguintes temáticas: quilombos, revolta dos escravizados e práticas culturais. Além disso, a inserção em movimentos de luta contra o racismo permitiu que tais vivências propiciassem uma visão crítica das condições dos negros no Brasil e de suas contribuições para a produção de riquezas e patrimônio cultural no país.

Paralelamente à minha história, em 2017 foi realizada a primeira seleção para o mestrado profissional do Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais, campus Paulo Freire, o qual apresentava duas linhas de pesquisa: (1) Pós-colonialidade e fundamentos das relações étnico-raciais; (2) Relações étnico-raciais, interculturalidades e processos de ensino aprendizagem. Foram disponibilizadas para esta seleção 10 (dez) vagas, entretanto, não tive conhecimento desse edital, bem como o de 2018.

Em maio de 2018, recebi uma mensagem no aplicativo de celular – *WhatsApp*, informando sobre a prorrogação para a inscrição de aluno especial para os componentes: *Ensino e Arte na diáspora*, ministrado pelo Professor Doutor André Domingues dos Santos, e *História dos povos indígenas da Bahia*, ministrada pelo Professor Doutor André de Almeida Rego. A seleção para ingresso nesses componentes exigiu uma carta de intenção, a qual enviei e fui aprovado em ambas as disciplinas. Diante da afirmativa, realizei a matrícula e no dia 03 de junho iniciei as atividades na UFSB.

No componente em *Histórias dos Povos Indígenas da Bahia*, tive a oportunidade de aprofundar os estudos na história, cultura, cosmovisão, luta e resistência das diversas etnias existentes no estado. A atividade de conclusão deste componente deu-se com a elaboração, dos discentes, de um seminário temático, com a produção de um documento de referência, que foi encaminhado para o poder executivo e legislativo de Teixeira de Freitas.

No componente *Ensino e Arte na diáspora*, os materiais disponibilizados abordavam questões relacionadas à história e cultura dos africanos e seus descendentes no Brasil. As referências incluíam autores renomados, tais como: Alberto da Costa e Silva, João José Reis, Germano Viana e Robert Slenes. A atividade de conclusão solicitada pelo docente André Domingues consistia na produção de um pré-projeto com uma proposta temática atrelada às discussões realizadas no decorrer do curso.

A participação como aluno especial neste componente foi crucial para o início da elaboração do projeto de pesquisa, que tinha por título: *Ofício, Rela, Batuque e Caixa de*

Samba e Pandeiro: Sonoridade, Oralidade e Expressões da Cultura Afro-Brasileira na Comunidade Tradicional de Arara. Esta proposta surgiu após um momento de diálogo com o professor, pois, durante os intervalos das aulas, o professor André Domingues costumava dialogar com os educandos sobre múltiplas temáticas, demonstrando grande interesse por questões afroculturais no Extremo Sul Baiano.

Numa dessas conversas, o docente revelou que tinha realizado uma atividade nos cursos de Bacharelado Interdisciplinar e Licenciatura Interdisciplinar em Humanidades, no componente curricular *Introdução aos Estudos Culturais*, que consistia em visitar a comunidade rural de Arara, distrito do município Teixeira de Freitas. O objetivo do trabalho consistia em fazer uma cartografia nessa comunidade, onde um grupo de educandos realizou entrevistas com moradores antigos, no intuito de fazer alguns registros orais acerca de aspectos culturais da comunidade. Na oportunidade, foi realizada uma gravação dos bastidores desse trabalho.

O projeto de pesquisa *Ofício, Rela, Batuque e Caixa de Samba e Pandeiro: Sonoridade, Oralidade e Expressões da Cultura Afro-Brasileira na Comunidade Tradicional de Arara* foi concebido após sucessivas incursões à comunidade rural de Arara, *locus* depositário de manifestações afroculturais. Para melhor identificar e coletar informações sobre o histórico social e cultural dessa comunidade, realizei uma proposta cartográfica, a partir do enunciado de Barros e Kastrup (2015, p. 17):

A Cartografia como método de pesquisa-intervenção pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas nem com objetivos previamente estabelecidos. No entanto, não se trata de uma ação sem direção, já que a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa. O desafio é o de realizar uma reversão do sentido tradicional de método - não mais um caminhar para alcançar metas pré-fixadas (*metá-hódos*), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas'. A reversão, então, afirma um *hódos-metá*. A diretriz cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados.

Desprovido de qualquer contato prévio com moradores da comunidade de Arara, resolvi realizar uma visita a essa localidade rural, na manhã de 20 de julho de 2018, por volta das 9hs. A intenção consistia em chegar na comunidade e bater à porta do primeiro domicílio que eu encontrasse. Adentrando na estrada de barro que dá acesso a Arara, defrontei com a residência da moradora Heloísa Neves dos Santos, 74 anos, mulher preta, de convicções firmes, determinada, constituindo uma liderança feminina na comunidade. Ela me recebeu em

seu domicílio fraternalmente, demonstrou toda disposição e prazer em falar sobre aspectos da história e manifestações culturais de sua comunidade. Dessa primeira conversa com Heloísa, realizei relevantes registros, pois ela apontou outras referências e manifestações culturais vivenciadas na localidade:

Quando eu cheguei aqui tinha poucos moradores, porque nesse tempo não se tinha muito morador né, tinha o povo de Everaldo ali, tinha Wilson, tinha a velha Sabina com os filhos dela ali que já morreu também né? E tinha o pessoal de comadre Dita, Bendita Lopes que já morreu também. Cada um tinha sua pocinha de terra, eles herdaram dos pais. Eles chegaram aqui, moravam, nasceram e criaram aqui, cada um tinha um pedacinho de terra. Eu cheguei aqui com um ano de idade, eu nasci em 1942 e cheguei aqui em 1943. Já existiam esses moradores: Zeco e Berli. Primeiro eram os pais deles que era o Everaldo e, agora tem só eles que é Berli e Derli que já existia aqui já. Além de Berli e Derli tinha um chamado Idoco, que já morreu, mas os filhos dele moram lá, tinha Ramiro, tinham Antônio, tem Bernardo que são vivos. Tem a velha Flora que já morava aqui, quando eu cheguei aqui ela já estava aí. Existia, isso aqui existia muita festa. Quando dava tempo de São Benedito, São Pedro, São João, Santana que esse povo tudo rezava, Nossa Senhora d'Ajuda dia 15 de agosto, todo esse povo fazia festa. As festas eram boas, a pessoa brincava, se divertia, tinha prazer em fazer festa. (Heloísa Neves dos Santos, moradora de Arara).

A partir do relato de Heloísa, foi possível acessar outros moradores antigos da comunidade. Essa primeira entrevista representou o ponto de partida para novas fontes orais, servindo como uma espécie de bola de neve, em que um dos entrevistados indica o outro e, assim, sucessivamente (BERNARD, 1960). Entre os moradores identificados por Heloísa, tiveram mais ênfase neste estudo os irmãos gêmeos Zuza e Zeco, referências responsáveis por um quantitativo impressionante de informações históricas e culturais sobre a comunidade. Eles nutriram significativamente com muitas informações o projeto de pesquisa *Ofício, Relato, Batuque e Caixa de Samba e Pandeiro: Sonoridade, Oralidade e Expressões da Cultura Afro-Brasileira na Comunidade Tradicional de Arara*.

Após a primeira visita, concentrei-me em escutar cuidadosamente os relatos de Heloísa, dos quais extrai informações preciosas. Ainda com o objetivo de cartografar a comunidade, planejei uma segunda incursão, a fim de encontrar os irmãos gêmeos Zuza e Zeco. Essa investida resultou numa conversa de 01 hora 15 minutos e 39 segundos, que foi registrada no smartphone Samsung Galaxy J5. Desta entrevista, encontrei os elementos necessários para a produção do meu projeto de pesquisa.

Com muita nitidez, recordo como ocorreu o primeiro contato com os irmãos: era uma tarde do mês de novembro; quando me aproximei do domicílio, Zeco me recebeu com muita

alegria. Em seguida seu irmão Zuza chegou e logo, iniciamos uma longa conversa, na qual obtive preciosas informações sobre a comunidade de Arara.

Em relação à história social e cultural da comunidade, Zeco relata:

Derli Félix da Silva, eu tenho 82 primaveras, caminhando para 83 agora em novembro. No dia 10 de novembro eu completo 83 primaveras. Nasci em 1935, aqui mesmo dentro desta área em que nós estamos, numa casa mais pra lá um pouco. Não foi nessa casa aqui não, está aqui foi eu que construí. Eu vivi a vida toda aqui, só morei quatro anos que saí daqui e fui lá pra Juerana pra tirar um pouco da cegueira do analfabetismo, com o professor de nome Júlio Gerônimo da Silva. A residência dele era ali pelo lado de cima do batalhão onde é o sítio de Walter de Augusto. Minha mãe nasceu na barra daquele córrego que o senhor atravessou, lá embaixo, na comunidade de Arara, lá pra baixo. E meu pai nasceu à margem de um córrego que tem, que nasce lá na fazenda São Gonçalo de nome córrego de Jeremias, lá no fundo da Igrejinha, em 1903. A minha mãe nasceu em 1900 lá em Embira-Imbira na comunidade mesmo, de Arara. O meu avô eu não conheci nenhum, nem materno, nem paterno. O meu avô paterno nasceu lá em Saubara. Veio de Saubara imigrado para trabalhar na estrada de ferro Bahia-Minas. Trabalhou um bocado de tempo na estrada de ferro Bahia-Minas, depois saiu, porque o pagamento atrasava ou porque ele deu de sair. Nisso ele arranhou, descobriu na margem do córrego da Água Boa, que vai pra Caravelas, abaixo do pau de garrafa; segundo córrego que atravessa quando vai para Caravelas. Esse é chamado córrego da Água Boa. Descobriu uma cabocla bonita e tal, ele arranhou casamento. Ele já estava mascateando, não estava mais trabalhando, vivia de uma vida de mascate. Todo nordestino tem uma visão de mascatear. Eu já estudei, por experiência que a maioria dos mascates são nordestina. E ele com a mala nas costas, carregando aquela bagagem, mascateando, encontrou uma cabocla, casou essa cabocla que é da família Brás com Soares. Então casou e foi morar num lugar denominado Pardal. Numa posse de nome Pavão onde tinha um ponto de venda. E ali meu pai nasceu, na beira desse córrego, córrego Pavão que chamava. A minha avó, a avó materna era descendente de índio, um monte de mistura com português, com índio ou preto de costa de África, que ele tinha o cabelo avermelhado. O povo conhecia ele por Thomás Pixica, mas o nome dele era Thomás de Freitas, aí casou com minha avó, casou com a mãe de minha avó, aí teve a minha avó e outros irmãos então assim, e o meu avô era descendente de africano, meu avô materno, nasceu dali de Aparaju pra cá. Aparaju é um povoado que tem antes do aeroporto de Caravelas, isso antes de mil oitocentos e tantos. Ele nasceu onde é a região de Parajú, é um município de Alcobaça, Caravelas com Alcobaça. Ele nasceu depois da época de ventre livre, já era livre da escravidão. O nome dele se chamava Manoel Félix Correia, meu avô materno. Não sei quando veio pra cá, depois que ele ficou rapaz formado, que já aguentava derrubar de machado, ele e um casal de irmãos, foram três irmãos: Manoel, José e Júlia Félix Correia. Vieram e tomaram posse na margem desse rio Itanhém. Aí o cultivo deles era produção de farinha e produção de café, ele era cafeicultor e produtor de farinha, fazia grandes farinhadas e, então ele mandava tudo para Alcobaça na canoa. Depois chegou outros africanos, descendentes de africanos aqui pra baixo mais, onde é a fazenda Saraiva, ali morou uma família de africano, inclusive uma filha dessa família casou com um tio meu, irmão de minha mãe. O nome da velha chamava Tarsila, faz um tempo que ela morreu e a filha dela Perciliana morreu em 1946 para 48; morreu aqui na comunidade de Arara. Vieram antes de papai chegar aqui. Já tinha muitas famílias aqui antes, descendentes de português, de indígenas tinha muitas famílias. Não tinha fazendas, tudo era mata. Eles chegavam e tomavam posse. Se a pessoa tinha recurso de pagar os impostos, aí tirava uma posse maior, e se não tinha recursos, ou o recurso era fraco, tirava aquelas posses pequenas, sabe como era que eles tiravam posse? Media-se as braças, a braça é esse tipo aqui, a altura de um homem, na ponta desses dedos aqui, era uma braça 2 metros e 20 centímetros, então eles tirava, media as braças, tinha posseiro que tirava 100 braças, tirava 200, tirava 500 braças, e era

assim por diante, e tinha pequenos que tinha as vezes que pagava imposto, o recurso era pouco, tirava as posse pequenas, era essa posse pequena aqui onde vocês estão são 110 metros de largura, mas agora, na frente daquele posseante ninguém atravessava, num rumo daquele posseante ninguém atravessava, só ia margeando ele, respeitava os direitos. Então assim, essa posse aqui mesmo que nós estamos, papai só mediu ela em 53 [1953], mediu e que chegou a titular, foi medido em 53. Meu avô materno, descende de Africano, já nasceu livre da escravidão, ele criou dentro do domínio dos senhores de escravo aprendendo alguma coisa, mas não era obrigado. Ele saiu por espontânea vontade, acho que até os pais dele já tinham morrido e, ele veio pra cá, para margem desse rio e tirou as posses aqui. Por intermédio dele viajar e o meu tataravô morava ao norte do rio, na mesma direção, frente com frente. Por intermédio de andar companheiragem, com amizades que ele foi criando, descobriu essa família, lá gostou um do outro e pediu em casamento, ela casou com 12 anos [a minha avó]. A maioria são tudo negro, tinha índios, tinha brancos também, tinha família Branco, a família Muniz, a família Pereira que já ocupava a margem desse rio. Esses eram chefes de escravos, o senhor já ouviu falar na fazenda Cascata? Essa fazenda Cascata foi começada por escravatura, lá tinha escravos. Saiu pra um canto, outros saíram para outros, foram espalhando. Os que fugiram que era escravo ficaram mantendo aquela ordem, aí quando acabou a escravatura cada um tomou seu rumo. Espalhavam pelo mundo afora. Inclusive aqui em frente tem uma fazenda que hoje é das filhas, do filhos, das netas do patrão de meu pai, então ele tinha escravos e onde tinha um escravo de nome de Antônio Leopoldo, isso o filho dele inventou um casamento expresso com a filha de Leopoldo, aí Leopoldo foi fazer queixa a ele que tinha acontecido esse desastre na união familiar, aí ele respondia mal a Leopoldo, e Leopoldo se enraivou, fugiu daqui, foi parar lá acima de Juerana, lugar denominado Volta Miúda, lá ele terminou os dias de vida dele, junto com os outros patrícios dele que morava nessa região, que era os pretos e índios e escravos que chegaram à região de Helvécia e Posto da Mata, tudo por sabe por onde qual foi o caminho por onde eles foram conduzido? Desembarcaram em caravelas, pegaram um barco e a canoa e vieram para Nova Viçosa, e de Nova Viçosa pegaram o rio acima, vieram passar, vieram fazer firmeza de uma altura depois de Nova Viçosa pra cá, onde tem aquela terra mais alta, onde eles pudessem fazer a posse, fazer lavoura, só que ciente e tal. Então eles foram se espalhando às margens do rio Peruípe, esse rio se chama rio Peruípe, nasce de Margedão pra cá. (Derli Félix da Silva, morador de Arara).

Conforme é possível observar no relato acima, depreendem-se alguns aspectos sobre a presença de afrodescendentes na comunidade de Arara, pois em vários momentos Zeco narrou um número expressivo de homens e mulheres, alguns filhos de escravizados que migraram de outras localidades para Arara. Ressalto que algumas dessas pessoas viveram em fazendas escravocratas, inclusive o avô materno dele, juntamente com seus irmãos. O relato apresenta também um dado importante sobre a questão temporal dessa comunidade, uma vez que o avô materno de Zeco provavelmente chegou à comunidade no final do século XIX. Tal cronologia atesta-se mediante a data de nascimento da mãe de Zeco na própria comunidade de Arara: “Minha mãe nasceu na barra daquele córrego que o senhor atravessou, lá embaixo, na comunidade de Arara, mais pra baixo. [...] A minha mãe nasceu em 1900 lá em Embira-Imbira na comunidade mesmo, de Arara.” (Derli Félix da Silva, morador de Arara).

Ainda sobre a presença de afrodescendentes na comunidade de Arara, alguns destes indivíduos migraram de regiões longínquas e firmaram moradia na comunidade, como relata Zeco:

Ali acima também tinha uns descendentes de africanos que vieram de Salvador. O pai era carpinteiro. Veio e trabalhou na Igreja de São Bernado e daí, tipo, ele não quis mais voltar para Salvador e seguir carreira. Inventou de ser roçariano e tirou posse aqui. Ai pelo lado de cima. Era descendente de africanos.

O relato de Zeco atesta como a presença de descendentes de africanos ocorreu de forma muito intensa contribuindo para a formação social e cultural desta comunidade. Zeco também aponta superficialmente aspectos sobre a questão linguística. Entretanto, ele não cita nenhum vocábulo utilizado por esses indivíduos, não sendo possível aprofundar acerca desta temática, visto ser algo que requer pesquisas viscerais.

A primeira entrevista com o morador da comunidade conhecido como Zuza, trouxe relevantes informações sobre a história social e cultural de Arara:

Sou Berli Félix da Silva, popular Zuza, 82 vou fazer 83 anos em novembro. Sobre a brincadeira de Reis, brincar mesmo nunca brinquei não, só assistia, acompanhava, tinha aquela alegria e tal, mas nunca brinquei não. Eu não me lembro não, quando eu tomei entendimento ela já existia, antes de eu nascer já existia essa brincadeira de Reis na região. Aqui na região existia a brincadeira de Reis, o Samba de Caixa e Pandeiro. O Samba de Caixa e Pandeiro era composto de foliões que saíam para tirar esmolas na região, e aí chegava na casa pedia pouso, quando eu queria que eles dormissem na minha casa eu já me preparava, matava um porco, uma galinha, ajeitava, convidava os amigos para virem pra reza e aí depois que jantava tinha a reza, depois da reza era o ofício, cantava o ofício, depois do ofício começava o samba, o samba de caixa e pandeiro. Tinha uma caixa e os pandeiros somente. Caixa tipo aqueles tambores surdos que tinha pra tocar nessas festas de carnaval, era um aparelho desse tamanho assim, aqui onde tem uma lá em Pau da Garrafa, indo pra Caravelas. [Sobre se o pessoal dançava:] ah moço... eu mesmo, ôoo de brincadeira na minha vida que eu mais gostei... eu não gostava de bares essas coisas, eu brincava e tal mas não gostava, era batuque. O samba de caixa e pandeiro e a outra era o futebol que eu brinquei até os cinquenta e tantos anos. A gente morava aqui ó, ali lá a estrada passava lá na frente, aí de cá às vezes daqui a gente via, porque quando às vezes a folia vinha, aí vinham batendo "bugudum! bugudum! bugudum! bugudam", aí vinha os foliões né, aí quando a gente via aquela zoada ficava tudo assanhado "êeee hull". Abria a porta, era pessoal da comunidade, de lá de perto de Alcobaça, de Caravelas desses cantões aí. Era o ano inteiro. Era de acordo com as festas dos padroeiros da região, era assim que era. Só a única folia que eu nunca vi aqui na região foi de São Bernardo que era o padroeiro de Alcobaça e nós não tínhamos a folia de São Bernardo, mas tinha de São Sebastião, São João, Santo Antônio, São José, São Benedito, Nossa Senhora do Rosário, Bom Jesus da Lapa. Cada um tinha um ritmo, umas era um ritmo só, mas tinha umas que tinham o ritmo diferente, São Jesus da Lapa era diferente. Tinha um batuqueiro em Juerana, aí tinha o sobrinho do meu professor, tirou, ele só vendia cachaça e fazia samba, aí ele o sobrinho dele meu professor tirou uma toada. Teve uma ocorrência aqui na região que aconteceu que o fazendeiro aqui em frente, pro lado do norte, nessa fazenda que eu falei das netas do patrão do meu pai, então a filha morava no Rio, e veio do Rio passar uns tempos aqui na Bahia mais o marido, e lá quando pousou aqui ela trouxe um cachorrinho de

estimação, e o bar tinha as netas do velho que era sobrinha dela e, não gostava do estilo porque o cachorro só queria ficar dentro de casa, e tem gente que tem um negócio assim, uma birra com aquilo, e aí ela arrumou uma briga por causa do cachorro, aí o canoeiro transportador por canoa, que era transporte, fazia vida somente de transportar carga na canoa para Alcobaça, aí tirou uma toada. Sabe o que aconteceu? ele foi parar na cadeia! (*risos*). Ele descendo canoa afora cantando a toada. (Berli Félix da Silva, morador de Arara).

O relato de Zuza foi de suma relevância para a elaboração do meu projeto de pesquisa, pois neste encontrei as palavras-chave do projeto. A comunidade de Arara constitui um locus com múltiplas manifestações afroculturais, as quais podem ser identificadas no referido relato. Zuza lembrou da vivência cultural de um tipo de samba de roda conhecido como Samba de Caixa e pandeiro, fez referência à manifestação afrocultural do batuque, *performance* caracterizada por um jogo de pernas, além de ter apontado também a prática religiosa do ofício que ocorria nas festas de santos, bem como nos rituais fúnebres. Além dessas práticas culturais, existia na comunidade uma forma de trabalho solidário nomeada pelos moradores de rela.

Com base nas informações obtidas dos relatos de Heloísa e, principalmente, de Zuza e de Zeco, debrucei na escrita do projeto de pesquisa. A proposta inicial consistia em encontrar, por intermédio do método da história oral, os fundamentos necessários que ratificassem a condição quilombola da comunidade de Arara. Assim, as etapas constitutivas deste projeto foram alinhadas nessa perspectiva, resultando numa proposta imbricada com o programa do PPGER-UFSB. Nesse sentido, o PPGER veio a corresponder às minhas expectativas em relação ao projeto que gostaria de desenvolver numa possível pesquisa. Assim, em 2019, participei da seleção do PPGER e consegui a aprovação, ingressando em junho.

No decorrer do percurso, com a realização dos componentes e vivências em Arara, observei a relevância das manifestações afroculturais nas narrativas dos moradores da comunidade. Com isso, o objeto da pesquisa ganhou um novo enfoque, tendo como objetivo descrever e compreender histórica e culturalmente as práticas afroculturais da rela, batuque, samba de caixa e pandeiro e ofício na comunidade de Arara, com a produção de um acervo sonoro e escrito a partir da memória coletiva da comunidade.

1.2 Arara: Arena de saberes afroculturais

A comunidade rural de Arara está inserida no Extremo Sul da Bahia, na condição de subdistrito do município de Teixeira de Freitas, a uma distância de 20 km da sede. O acesso à comunidade pode ser realizado por caminhos distintos, porém, tendo como referência Teixeira de Freitas, o trajeto indicado passa pela BA-290. Nas imediações do aeroporto, é preciso entrar na BA-696 e pegar uma estrada de barro que dá acesso a comunidade. O ponto central de Arara encontra-se na parte alta, onde está situada a associação de moradores, a igreja de São Benedito, o campo de futebol, bem como algumas residências, a exemplo dos domicílios de Zuza, Zeco e Wilson.

Em relação aos limites geográficos da comunidade de Arara, Carara *et al.* apresenta a seguinte configuração: “Como limite ao norte às margens do rio Itanhém, ao sul pela estrada de chão a Caravelas e ao leste pela Comunidade do Ribeirão, município de Alcobaça, a mesma está integrada à comunidade Arara” (CARARA *et al.*, 2010, p. 38-39 *apud* CARMO, 2019, p. 41). A condição geográfica da comunidade de Arara permite compreender como essa localidade situa-se num ponto de elo com várias comunidades e distritos, demonstrando sua relevância geográfica, além de importância econômica e natural do Extremo Sul. De acordo com Carmo (2019, p. 38): “de forma geral, a geografia da comunidade conta com cinco nascentes remanescentes de Mata Atlântica, córregos, área de produção de agricultura familiar, pecuária e, atualmente, circundada por larga produção de eucalipto.”.

Com intuito de estimular a produção de mandioca no Extremo Sul da Bahia, o governo do estado criou o Plano de Ação Territorial da Mandiocultura (PATM, 2020):

Agricultores familiares do Extremo Sul baiano, contemplados com a distribuição de mudas de mandioca, por meio do Plano de Ação Territorial da Mandiocultura (PATM), comemoram os resultados da colheita. O Plano, que é executado pelo Comitê Territorial da Mandiocultura, está no quarto ano, e já implantou 16 maniveiros, nos 11 municípios que compõem o Território de Identidade Extremo Sul.

A implementação do PATM pelo município de Teixeira de Freitas teve como ponto de partida a seleção das comunidades rurais que seriam contempladas pelo plano, na qual o subdistrito de Arara foi escolhido. Certamente, a opção pela comunidade de Arara está vinculada à história da localidade, que tem uma forte tradição na produção de mandioca e seus derivados, conforme lembra Wilson, 83 anos, morador da comunidade: “a tradição daqui era mandioca, produzia muita farinha. Aqui era assim, fazia farinha, botava na canoa e levava pra Alcobaça pra descarregar lá, pelo rio Itanhém”.

O relato de Wilson permite compreender que o Rio Itanhém, que passa pela comunidade, servia como principal canal de ligação com o município de Alcobaça, pois este rio serviu por muitas décadas como o principal meio de escoamento da produção de farinha produzida em Arara, bem como de outros produtos. Ainda de acordo Wilson, o nome da comunidade está associado ao fluxo marítimo comercial realizado pelos canoeiros, que estabeleciam pontos de encontro no percurso do rio a partir de algumas referências. Em função da presença de araras onde atualmente se encontra a comunidade foi nomeada pelos canoeiros de ponto “das Araras”. Por intermédio desse rio, Arara não só estabelecia trocas comerciais com o município de Alcobaça, como também o utilizava como meio de deslocamento dos moradores, que faziam o itinerário de Alcobaça para Arara e vice-versa. Nesse caso, a canoa era o principal meio de transporte. Segundo Antônio de Sola, 91 anos, ex-morador e batuqueiro da comunidade de Arara,

Ele chamou todo mundo para Alcobaça, eu quero fazer meu terno de casamento. Eu era bom remador de canoa, aí arranhou uma canoa, ele fez uma farinha, pilamos café, nós botamos na canoa e fomos pra Alcobaça. Eu e ele só, e um rapaz, que é irmão de criação, Oswaldo Correia, mas ele estava novinho, não sabia nem remar. Era uma canoa que pegava 10 sacos de farinha, 10 sacos, era pequena. Mas eu viajei numa canoa de 50 sacos [...]. Aí eu fui para Alcobaça, chegando lá vendemos essa mercadoria, ficamos dois dias lá, vamos ali, vamos aqui, ele comprou o pano pro terno branco e outro de cor. (Antônio de Sola, ex-morador de Arara).

Percebe-se que o rio Itanhém faz parte da história desta comunidade, tendo múltiplos significados (econômico, social, histórico, cultural e sentimental) para alguns moradores, em especial a família Felix Correia. Isso porque o patriarca Manoel Felix Correia e seus irmãos realizaram a primeira posse de terras às margens deste rio; Inês Maria dos Santos, uma das filhas de Manoel, mãe dos irmãos gêmeos Zuza e Zeco, nasceu às margens deste rio. No entanto, talvez o fato mais marcante tenha sido a morte de Manoel no rio Itanhém, conforme relata Antônio de Sola:

Manoel Felix era o pai de Maria Santos, pai de João Velho. Eu era pequeno mais me lembro. Não (não conheceu). Diz que ele morreu afogado. Diz o povo, eu não vi não. Ele ia descendo numa canoa. E aí ele estava na folia de São Benedito, lá cantando, lá no São Gonçalo que é a fazenda de Orlando Neves, aí ele ia descendo na canoa, aí disse assim, olá os vagabundos já estão lá cantando (risos). Chamando os foliões de vagabundo. Aí um galho bateu na cabeça dele. “Segura a canoa”, falou para os companheiros dele. “Segura a canoa aí que eu vou apanhar meu chapéu”. Até hoje nem os ossos não acharam. (Antônio de Sola, ex-morador de Arara)

Tratando-se de uma comunidade na qual os primeiros moradores eram descendentes de africanos, talvez a estreita relação com o rio Itanhém esteja ligada à cosmologia de

Kalunga. É preciso considerar, nesse sentido, que a ligação entre a morte e o mundo dos vivos está vinculada à dupla condição de nascimento e morte, de acordo com Slenes (1992, p. 7):

[...] também significava a linha divisória, ou a “superfície”, que separava o mundo dos vivos daquele dos mortos; portanto, atravessar kalunga (simbolicamente representada pelas águas do rio ou do mar, ou mais genericamente por qualquer tipo de água ou por uma superfície refletiva como a de um espelho) significava “morrer”, se a pessoa vinha da vida, ou “renascer”, se o movimento era no outro sentido.

1.3 Comunidade rural de Arara e tradição oral

Com relação aos primeiros habitantes da comunidade rural de Arara, é possível afirmar que esta localidade recebeu, no final do século XIX, homens e mulheres que migraram de fazendas escravocratas e fixaram-se na região. Os relatos de moradores contribuem para reforçar a hipótese de que algumas comunidades rurais do Extremo Sul da Bahia constituíram espaços receptores de africanos e seus descendentes após a promulgação da Lei Áurea, em 13 de maio de 1888. Esta afirmação ancora-se no relato de Zeco, morador de Arara, 84 anos:

Meu avô materno, Manoel Felix Correa, veio junto com seus irmãos Julia e José de uma fazenda de domínio de escravos que ficavam de Aparaju para cá. Eles saíram de lá depois da Lei de Ventre Livre. Chegando aqui ele tomou posse de um pedaço de terra do lado direito do rio. (Derli Félix da Silva, morador de Arara).

Com relação ao relato de Zeco, é possível identificar alguns aspectos que permitem esclarecer determinadas questões relacionadas à presença de africanos e seus descendentes na comunidade tradicional de Arara, bem como no Extremo Sul Baiano. As evidências verificadas nesse relato apontam para as seguintes análises: o subdistrito de Arara foi um lócus ocupado individualmente por africanos e afrodescendentes egressos de fazendas escravocratas; alguns dos primeiros moradores dessa comunidade foram descendentes de negros escravizados; Manoel, Júlia e José, irmãos contemplados pela Lei do Ventre Livre em 1871, são membros de uma mesma família que estava sobre a tutela de um único senhor, possivelmente mãe e filhos; e, por último, a migração e a instalação desses irmãos na comunidade de Arara fornecem uma luz relevante sobre as vivências culturais afrodescendentes encontradas nessa localidade, a exemplo das manifestações do batuque, samba de caixa e pandeiro, rela e ofício.

A presença de descendentes de africanos na comunidade de Arara corrobora de forma incisiva que o batuque, samba de caixa e pandeiro e rela constituem manifestações herdadas de africanos e seus descendentes. Tais práticas, presentes na comunidade, contribuíram para a formação sociocultural, bem como para a própria história dessa localidade, que se funda e desdobra por intermédio da tradição oral, assim como observa-se em comunidades tradicionais da África, conforme Ba (2010, p. 167) explica:

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apóie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer são a memória viva da África.

Os relatos dos moradores da comunidade de Arara, sobre as manifestações afroculturais encontradas nessa comunidade são resultado de vivências coletivas, as quais possibilitaram um conjunto impressionante de experiências de vida, traduzidas em narrativas que tem como fagulha a oralidade. Assim, relatos desses sujeitos históricos alinham-se com a concepção de oralidade proposta por Ba (2010, p. 168):

Não faz a oralidade nascer a escrita, tanto no decorrer dos séculos como no próprio indivíduo? Os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram o cérebro dos homens. Antes de colocar seus pensamentos no papel, o escritor ou o estudioso mantém um diálogo secreto consigo mesmo. Antes de escrever um relato, o homem recorda os fatos tal como lhe foram narrados ou, no caso de experiência própria, tal como ele mesmo os narra.

Por intermédio da tradição oral, foi possível identificar e reconstituir as práticas afroculturais de batuque, samba de caixa e pandeiro e rela. Durante décadas, a vida sociocultural dessa comunidade constituiu-se em torno das referidas práticas culturais, as quais são elementos responsáveis pelo elo entre Arara e os ancestrais desta localidade. Por isso, entender a fundo os significados dessas manifestações permite conhecer também parte da história desse povo, que apresenta profundos vínculos com os africanos, afrodescendentes e todo o seu universo cosmológico.

Sobre a importância da tradição oral, Bonvini (2001, p.40) esclarece:

Ora, não há dúvidas que existiu e ainda existe no Brasil uma tradição oral bastante viva, de origens francamente africanas e que constitui uma verdadeira herança de conhecimentos de todas as ordens, transmitidos de boca em boca através dos séculos, apesar de um contexto particularmente hostil e de um desenraizamento brutal devido à escravidão. Esta herança é constituída de inúmeras “palavras organizadas”: fórmulas rituais, rezas, cantos, contos, provérbios, adivinhações... algumas em línguas africanas, e outras, as mais numerosas, em português. Através

destas “palavras”, é bem uma “alma” africana que sobreviveu e que vive ainda hoje no Brasil.

Nas planícies da comunidade de Arara, homens comumente se reuniam com o intuito de brincar. Formavam uma roda, utilizavam três tambores, entoavam toadas e assim, começavam a brincadeira. Cortes e cachangos era como chamavam seus movimentos performáticos corporais, mistos de passos e golpes, concentrados especificamente nos membros inferiores. O vai e vem das pernas, assim, dava vida a essa manifestação conhecida na comunidade como batuque.

Na comunidade de Arara, ocorriam também muitos festejos, em decorrência de datas ou comemorações santas. Nesses festejos, homens e mulheres se reuniam no quintal da casa de algum morador e formavam uma roda. Entre toadas, palmas, batidas de caixa e pandeiro, acontecia o famoso samba de roda, que nessa comunidade era conhecido como samba de caixa e pandeiro. Tal prática cultural, ao reunir indivíduos de ambos os sexos, revela um aspecto comum entre os moradores de Arara e os ascendentes africanos: a dança como meio de expressão corporal em rituais e festividades.

Os laços de solidariedade entre os moradores de Arara podem ser compreendidos a partir da realização de trabalhos coletivos cotidianos, como derrubada de mata, roçado, preparação de farinha e construção de casas. A realização dessas atividades envolvia tanto homens quanto mulheres, que exerciam funções distintas. Durante a execução do trabalho, entoavam toadas, e no final das tarefas, rezavam, dançavam e jogavam. Assim aconteceu a rela.

No tocante à religiosidade, era comum preceder ao samba de caixa e pandeiro ou suceder à rela, a prática religiosa do ofício, que se caracteriza por um conjunto específico de rezas cantadas, podendo ser festivo e fúnebre. Nesse sentido, embora de origem católica, o ofício aparece como uma prática religiosa imbricada às práticas culturais festivas da comunidade, revelando um traço muito comum do universo cosmológico africano: a natural fluidez entre o sagrado e o secular.

As manifestações culturais de rela, batuque, samba de caixa e pandeiro e prática religiosa do ofício da comunidade de Arara possibilitam compreender como os moradores dessa localidade nutriam-se de elementos da africanidade e, assim, conseguiram manter por décadas algumas tradições herdadas de africanos e seus descendentes no Extremo Sul Baiano. Para revisitar e reconstituir tais vivências, a tradição oral apresenta-se como a única fonte

possível para a obtenção de saberes e informações sobre os aspectos sociais, econômicos e culturais desta comunidade.

1.4 Experiência, memória e narrativas: episteme dos antigos, outras epistemes e *performance*

O principal meio de obtenção de informações do pesquisador em história são as fontes históricas, as quais subdividem-se basicamente nas seguintes: escritas, não escritas e orais, sendo esta última utilizada pelos investigadores que trabalham, principalmente, com método de história oral. Tal método vale-se primordialmente da memória dos sujeitos. Segundo Matos e Senna (2011, p. 96):

centra-se na memória humana e sua capacidade de rememorar o passado enquanto testemunha do vivido. Podemos entender a memória como a presença do passado, como uma construção psíquica e intelectual de fragmentos representativos desse mesmo passado, nunca em sua totalidade, mas parciais em decorrência dos estímulos para a sua seleção. Não é somente a lembrança de um certo indivíduo, mas de um indivíduo inserido em um contexto familiar ou social, por exemplo, de tal forma que suas lembranças são permeadas por inferências coletivas, moralizantes ou não.

O método de história oral utiliza a memória dos sujeitos como principal fonte de acesso às informações, as quais materializam-se na forma de relatos por meio de entrevistas gravadas ou transcritas. O relato registra parte da experiência de um determinado sujeito histórico, com seu transito por diversos contextos, situações e múltiplas relações de sociabilidade. Assim, para Alberti, a história oral

É um método de pesquisa (histórica, antropológica, sociológica, etc.) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participam de, ou testemunharam, acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar do objeto de estudo. Trata-se de procurar compreender a sociedade através do indivíduo que nela viveu; de estabelecer relações entre o geral e o particular através da análise comparativa de diferentes versões e testemunhos. (ALBERTI, 1989, p. 1-3 *apud* RIGOTO, 1998, p. 118).

Já Meihy e Holanda (2015, p.17) exploram um sentido menos restrito ao passado das experiências: “história oral é um recurso moderno usado para a elaboração de registros, documentos, arquivamento e estudos referentes à experiência social de pessoas e de grupos. Ela é sempre uma história do tempo presente e também reconhecida como história viva”. Assim, o método de história oral, como mecanismo de investigação científica e registro documental apresenta uma íntima relação entre sujeito, memória, experiência, narrativa e prática social. Por isso, esse método torna-se relevante para o estudo das ciências sociais, conforme explana Thompson (1992, p. 17):

[...] a história oral pode dar grande contribuição para o resgate da memória nacional, mostrando-se um método bastante promissor para a realização de pesquisa em diferentes áreas. É preciso preservar a memória física e espacial, como também descobrir e valorizar a memória do homem. A memória de um pode ser a memória de muitos, possibilitando a evidência dos fatos coletivos.

Ainda para Thompson, a história oral possibilita, entre vários aspectos, a conexão e estabelecimento de vínculo entre pesquisadores e sujeitos, contribuindo para a realização de uma pesquisa rica em detalhes e autenticidade. Isso permite que os sujeitos sejam protagonistas de todo o percurso da pesquisa:

[...] a evidência oral pode conseguir algo mais penetrante e mais fundamental para a história. Enquanto os historiadores estudam os atores da história à distância, a caracterização que fazem de suas vidas, opiniões e ações sempre estará sujeita a ser descrições defeituosas, projeções da experiência e da imaginação do próprio historiador: uma forma erudita de ficção. A evidência oral, transformando os “objetos” de estudo em “sujeitos” contribui para uma história que não só é mais rica, mais viva e mais comovente, mas também mais verdadeira. (THOMPSON, 1992, p.137)

Como recurso que integra os procedimentos de história oral, a entrevista ocupa um lugar relevante, pois exerce a função dos registros orais. Quando utilizada com o propósito de implementação de projetos em ciências sociais, a entrevista em história oral, de acordo com Meihy e Holanda (2015, p.19), obedece ao seguinte pressuposto:

A entrevista de história oral é sempre um processo dialógico, isto é, que demanda a existência de pelo menos duas pessoas em diálogo, porém não se trata de uma conversa e sim de relação programada, atenta às gravações. Assim, os contatos humanos, premeditados, se colocam como imprescindíveis à elaboração da história oral. Não se produz, contudo, história oral por vias indiretas, como por telefone ou internet, por exemplo. O contato direto, de pessoa a pessoa, interfere de maneira absoluta nas formas de exposição das narrações. Por outro lado, a ausência de interlocução pessoal faz com que sejam menos espontâneas as declarações e, pior do que isso, demandam variações narrativas que seriam diferentes.

O procedimento de entrevista em história oral possibilita o encontro presencial dos sujeitos protagonistas da pesquisa, atuando conforme os papéis que desempenham. Neste sentido, o narrador (aquele que relata suas experiências por intermédio da voz), assim o faz de forma performática. Sobre a importância da voz, Zumthor (2002, p. 9), diz: “[...] somente a voz é concreta, apenas sua escuta nos faz tocar as coisas”.

Sobre a concepção de *performance*, Zumthor (2002) considera que não se pode estabelecer uma definição dogmática, uma vez que sua compreensão repousa em manifestações e condições peculiares, delineadas pela antropologia como ação de expressão, bem como elemento comunicativo, condicionado a uma vivência ocorrida no presente. Por

isso, a *performance* é uma palavra que inevitavelmente sugere a participação humana durante sua realização. Portanto, a *performance* constitui-se numa prática atemporal, dinâmica e que está em constante renovação. Zumthor (2002), referindo-se aos autores alemães da estética da recepção, propõe que, por intermédio da *performance*, é possível estabelecer uma materialização de uma determinada obra. Sobre o caráter da recepção, o autor diz:

Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, ao meu modo; é a partir dela que, este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia. E se nenhuma percepção me impele, se não se forma em mim o desejo dessa (re)construção, é porque o texto não é poético; Esse obstáculo pode residir em mim ou provir de hábitos culturais (tal como chamamos o gosto) ou de uma censura ... A única dissimetria entre esses dois modos de comunicação se deve ao fato de que a oralidade permite a recepção coletiva. (ZUMTHOR, 2002, p. 54).

Muitas expressões culturais afrodescendentes caracterizam-se pela potência vibrante do corpo, aspecto inerente às manifestações culturais dos povos africanos, uma vez que em África as múltiplas relações estabelecidas entre vida e morte, terra e universo, espírito e corpo, sagrado e secular estão condicionadas e centralizadas no corpo. Isso é, por intermédio da *performance* corporal ritualística é possível decodificar aspectos culturais, sociais e religiosos destes povos. Assim, a descrição performática do batuque e samba de caixa e pandeiro arariano foi compreendida neste estudo sob a luz conceitual de corpos em *performance*, conforme Martins (2003, p.4) diz:

[...] local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc.

Sobre a condição do receptor numa *performance* vocalizada, Zumthor (2002) sinaliza alguns pontos reflexivos que apontam elementos passíveis de uma análise mais minuciosa: “a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos.” (ZUMTHOR, 2002, p. 54). Como parte constitutiva do sistema que compõe o corpo humano, a voz representa o elemento mais eficaz de transmissão e compreensão de uma determinada cultura, pois, por intermédio desta, é possível acessar os

aspectos que permeiam a existência dos grupos humanos. Para Zumthor (2002, p. 10), a voz simboliza a seguinte condição:

[...] a voz humana constitui em toda cultura um fenômeno central. Colocar-se, por assim dizer, no interior desse fenômeno é ocupar necessariamente um ponto privilegiado, a partir do qual as perspectivas contemplam a totalidade do que está na base dessas culturas, na fonte da energia que as anima, irradiando todos os aspectos de sua realidade.

Ainda sobre o significado da voz, Barros (2012, p. 29-30) expõe:

Voz é matéria. A voz não é algo etéreo, é concreta, tem uma existência física. Dizer que a voz, o canto, toca o outro que ouve, não é uma abstração, é um fenômeno físico absolutamente real. O canto como expressão de uma individualidade almeja o toque, se faz para esse toque e nele se realiza; um toque que não é qualquer um, mas um toque sensível, revelador, formador e transformador, de uma individualidade a outra.

No tocante à relevância da voz como instrumento que se encontra entre a palavra e o corpo (ZUMTHOR, 2002), sua função transcende a transmissão de informações, pois através da voz são expressas palavras, mas também aspectos emocionais. Sobre as expressões emocionais da voz no canto, Faria (2011, p. 33) diz:

[...] as emoções são ferramentas que respondem às situações da vida, como competição (raiva), perigo (medo), cooperação (felicidade) ou perda (tristeza). É possível ver paisagens emocionais expressas no ato vocal do cantor, indicando uma interação ao mundo exterior e vice-versa. Os timbres vocais mudam de acordo com o estado emocional do falante ou cantor, indicando um relacionamento deste com o mundo, uma atitude única individual de interação com o ambiente.

A voz no canto pode apresentar-se de forma individual, bem como coletiva. No tocante ao canto individual, nota-se que a voz constitui um forte canal para múltiplas expressões, revelando ao ouvinte (receptor) um número significativo, um conjunto expressivo de aspectos a serem capturados, conforme Barros (2012, p.14) aponta:

O canto como expressão de uma individualidade é um canto que vai além da demonstração de habilidades técnicas e da reprodução de modelos externos. É um canto que não quer mostrar, mas revelar. Não quer mostrar o quanto se pode cantar mais agudo, mais rápido ou com maior intensidade sonora, mas revelar a singularidade de quem canta. Não é um canto opaco que esconde o cantor atrás de uma cortina de habilidades e malabarismos aprisionados na forma, é um canto transparente que escorrega pelas frestas dessa forma e revela. Esse é um canto que sabe da sua concretude, que a constrói no alicerce da fala e, através dela, pode tocar, mexer e modificar, tanto quem canta, quanto quem ouve. É um canto que revela o cantor em sua individualidade, que carrega sua história, a história escrita em seu corpo, é um canto que é a expressão de uma voz que revela esse corpo, que não se separa dele, não secciona a integridade psicofísica do cantor em sua unidade de pensamento, emoção e corporeidade.

Durante as incursões à comunidade de Arara, com a finalidade de entrevistar moradores antigos, utilizei o método de entrevistas semiabertas, que foram gravadas, com o intuito de obter informações prévias sobre a comunidade, práticas culturais vigentes e passadas, vivências coletivas, atividades econômicas, número de famílias e domicílios. As entrevistas gravadas individualmente possibilitaram a obtenção de conhecimentos sobre a história social e cultural de Arara, com ênfase nas práticas culturais do ofício, rela, batuque e samba de caixa e pandeiro. Durante a realização das sucessivas entrevistas gravadas, foi possível registrar um quantitativo de 14 toadas e 3 rezas cantadas.

As manifestações culturais da comunidade de Arara apresentaram em sua composição o elemento musical, constituído por cantos vocais e instrumentos. Notei, nesse sentido, que a sonoridade identificada em cada manifestação apresenta peculiaridades revelando alguns aspectos distintos dessas vivências. Desta forma, analisar as toadas e rezas cantadas que foram registradas através das entrevistas teve a finalidade de perceber e identificar as emoções expressas através do canto, com destaque para os elementos emotivos de felicidade e tristeza.

As toadas do batuque, samba de caixa e pandeiro; e rela, performatizadas vocalmente por Zuza, revelaram como expressão emocional a felicidade. Em oposição a isso, as rezas cantadas do ofício fúnebre apresentaram expressão emocional de tristeza. Entretanto, o ofício festivo variava dentro de cada contexto, podendo ter elementos mistos de felicidade ou tristeza.

Os aspectos metodológicos e teóricos alinhados aos saberes e experiências dos moradores antigos da comunidade, contribuíram robustamente na edificação deste trabalho. Por isso, os relatos registrados nas entrevistas gravadas constituem a fonte primeira desta pesquisa. Assim, compreendi e destaco que o alicerce norteador deste trabalho se encontra na própria comunidade de Arara, representado por homens e mulheres que ocupam a condição também de sujeitos teóricos.

Para a realização desse trabalho, estavam previstas algumas intervenções junto à comunidade, com a participação dos moradores, porém não foi possível efetivá-las em decorrência do contexto pandêmico do SARS- CoV-2 vivenciado no país. Uma das propostas de intervenção consistia na realização de palestras e oficinas mensais com as temáticas: práticas afroculturais vivenciadas pela comunidade, além de alguns conhecimentos sobre a história dos quilombos no Brasil, visando a fundamentação histórica da comunidade no que concerne a questões políticas, econômicas e socioculturais afro-brasileiras. Além da execução

de rodas de conversas objetivando compartilhamento de saberes sobre batuque, samba de caixa e pandeiro, rela e outras curiosidades. Vale salientar que os protagonistas dessas atividades seriam os moradores antigos da comunidade.

CAPÍTULO 02

PRESENÇA DE AFRICANOS E AFRODESCENDENTES NO EXTREMO SUL BAIANO

2.1 Nosso passado inclui a África

Atualmente os estudos sobre a história e cultura da África no Brasil ampliaram significativamente em decorrência da sanção da lei 10.639/2003 que estabelece a obrigatoriedade do ensino da história e cultura da África e afrobrasileiro nas instituições de ensino. Observa-se que após a criação desta lei, as pesquisas sobre o continente africano e afrodescendente aumentaram vertiginosamente. Convém destacar que a lei 10.639/2003 foi alterada pela lei 11.645/2008 que insere a história e cultura dos povos indígenas.

O ano de 1415, para os europeus, em especial para os de Portugal, representa um marco histórico de suma relevância, pois nesse ano foi realizada a conquista da região de Celta, no Marrocos, localizada no Norte da África. Várias são as justificativas para a conquista desse território: sociais, econômicas, políticas e religiosas (ANTÓNIA, 2015). Independentemente dessa ou daquela motivação defendida pelos historiadores, é possível considerar que tais razões, em suas explicações, podem e devem ser aceitas, engendrando assim, a concepção de integralidade das motivações, ou seja, todas em maior ou menor grau compunham o arranjo motivacional para a conquista de Celta, como exemplifica Antónia (2015, p. 145):

Não querendo entrar na polémica interessa-nos apenas realçar que, de uma maneira ou de outra, todas as opiniões são válidas, pois representam todas as formas possíveis de entender o mesmo acontecimento histórico, em diferentes épocas e inseridas em contextos políticos e socioeconómicos concretos.

Discussões à parte sobre a conquista de Celta entre historiadores, indubitavelmente, a dominação desse território que se encontrava no Norte da África representou para Portugal o portal de entrada para o continente e, conseqüentemente, o início de um processo brutal, sem

precedentes na história da humanidade, de genocídio de homens e mulheres nessa parte do planeta, resultando num processo de escravização e diáspora desses povos. Genocídio e epistemicídio andam juntos, sendo este a ação primeira, perpetrada pelos colonizadores como forma de negação e destruição da cultura e saber do outro, estabelecendo, assim, uma hegemonia socioeconômica e cultural (SANTOS; MENESES, 2010)

Com relação a história e cultura da África, os estudos mais recentes apresentam um quadro historiográfico que condiz com as verdadeiras cores que compõem a paisagem do universo africano, ou seja, histórias que apresentam a diversidade cultural, religiosa, política, econômica e cosmológica dos povos deste continente. Entendida por João José Reis como uma “região tão vasta, complexa e diversa”(REIS, 2011, p. 12)

Anda sobre as estruturas, relações e dinâmicas em África, Reis (2011, p.11) expõe:

variados modos de produção e de comércio, tipos de moeda e maneiras de negociar, formas de organização social, sistemas de parentesco, estruturas sociais e regimes políticos, devoções religiosas, tudo tecido pelos contatos, relações e conflitos entre povos e civilizações, classes sociais, grupos étnicos, devotos desde ou daqueles deuses .

Os estudos mais recentes sobre a África antiga, tem revelado como as diversas sociedades estabeleciam redes de contatos com o intuito de estabelecer um vasto intercâmbio comercial. Os povos que habitavam a costa ocidental tinham estreitas relações com povos que encontravam-se no interior do continente. Sobre a relação litoral e interior, Serrano (1996, p.138) expõe:

Um grande número de reinos africanos da costa ocidental e central do continente possuía uma concepção de organização políticoespacial semelhante. Suas economias, antes da presença européia, estabeleciam-se em função de uma relação complementar com os espaços do hinterland através de comércio a longa distância. Desse modo, o poder centralizador desses reinos situava-se não no litoral mas no interior, com o fim de melhor controlar as rotas comerciais. Normalmente o litoral constituía-se como espaço de produção de sal, peixe seco ou outros produtos necessários ao interior.

Entender o universo africano, principalmente no âmbito histórico simbolicamente significa compreender a origem do homem e o processo evolutivo da humanidade, pois trata-se de uma região onde surgiu uma das primeiras civilizações organizadas da humanidade, conforme explana Diop (2010, p.1) :

Há mais de 150 mil anos, a única parte do mundo em que viviam seres morfológicamente iguais aos homens de hoje era a região dos Grandes Lagos, nas nascentes do Nilo. Essa noção – e outras que não nos cabe recapitular aqui – constitui a essência do último relatório apresentado pelo dr. Leakey no VII Congresso Pan-Africano de Pré-História, em Adis Abeba, em 1971 . Isso quer dizer

que toda a raça humana teve sua origem, exatamente como supunham os antigos, aos pés das montanhas da Lua. Contra todas as expectativas e a despeito das hipóteses recentes, foi desse lugar que o homem partiu para povoar o resto do mundo. Disso resultam dois fatos de capital importância: (a) necessariamente, os primeiros homens eram etnicamente homogêneos e negroides. A lei de Gloger, que parece ser aplicável também aos seres humanos, estabelece que os animais de sangue quente, desenvolvendo-se em clima quente e úmido, secretam um pigmento negro (melanina)². Portanto, se a humanidade teve origem nos trópicos, em torno da latitude dos Grandes Lagos, ela certamente apresentava, no início, pigmentação escura, e foi pela diferenciação em outros climas que a matriz original se dividiu, mais tarde, em diferentes raças; (b) havia apenas duas rotas através das quais esses primeiros homens poderiam se deslocar, indo povoar os outros continentes: o Saara e o vale do Nilo.

Com o processo de invasão europeia ao continente africano, a partir do século XV, tem início a mais intensa e atroz exploração de povos e territórios. Entre os séculos XV e XIX, comerciantes europeus imprimiram sucessivas investidas sobre os diversos territórios da África, com o objetivo de conquistar regiões e promover a captura de mulheres, homens e crianças que foram negociados(as) como mercadorias para a Europa e América. Deste modo, conforme enuncia Alencastro (2000), deu-se a maior transmigração compulsória de homens/mulheres da história moderna, o verdadeiro “trato dos viventes”.

O processo de captura e transferência de africanos das diversas regiões da África contou com o apoio de líderes locais que subjugavam inimigos em conflitos. A guerra interétnica constitui um aspecto das relações entre os povos d’África que se caracterizava pela condição na qual o grupo derrotado comumente tornava-se cativo da etnia vencedora. Porém, o conceito de escravizado entre os povos africanos não tinha caráter comercial, sendo este apenas realizado pelos povos que ocupavam a Península Arábica, que já mantinham relações comerciais com diversas regiões da África subsaariana (SILVA, 2011).

As pesquisas mais atuais sobre a história e cultura das etnias afrodiaspóricas têm revelado como esse continente e seus povos apresentam uma riqueza inexorável no tocante à diversidade linguística, religiosa, política, econômica e cultural. Com relação à categoria cultural, constitui o elemento essencial do universo cosmológico, trazido pelos africanos em sua bagagem invisível para o Brasil, onde será reelaborada ou resignificada como elemento de resistência e liberdade, bem como de negação da cultura do colonizador (REIS; GOMES, 1996).

O termo “bagagem invisível” refere-se a todo o cabedal cultural e cosmológico formador da subjetividade do indivíduo africano que o acompanhou na trajetória transatlântica, sendo esse universo cultural imperceptível aos olhos do colonizador, que se

interessava unicamente pelos corpos vigorosos de homens e mulheres, como força de trabalho a ser utilizada nas diversas atividades produtivas do Brasil, entre os séculos XVI e XIX. Com relação à transmigração de africanos para o Brasil, Reis e Gomes (1996, p. 9) explicam: “[...] os escravos da África e seus descendentes imprimiram marcas próprias sobre vários outros aspectos da cultura material e espiritual deste país, sua agricultura, culinária, religião, língua, música, artes, arquitetura [...]”.

No que concerne ao processo de transmigração, Reis L. (2008, p. 40) analisa:

[...] ressignificar a vida de escravizado na Terra de Santa Cruz, adaptando seus saberes e cultura aos vários ambientes históricos neste país continental, o Brasil. Os saberes e traços culturais foram trazidos na cabeça e na alma de mulheres e homens, já que não era permitido aos escravizados trazer pertences pessoais na longa travessia do Atlântico. A adaptação dos saberes e culturas à nova realidade foi fundamental para a sobrevivência e abertura de espaços de negociação com senhores.

Ainda no tocante à questão cultural dos africanos que desembarcaram no Brasil, Silva (2016) afirma que várias foram as etnias que chegaram aos portos do Brasil entre os séculos XVI e XIX, tais como bantos, oriundos da faixa centro-sul da África, iorubanos, nagôs, jêjes (provenientes da região da atual Nigéria), hauçás, da parte oriental, bem como, outras etnias que vieram em menor quantidade. Esses povos formaram um complexo étnico que possibilitou engendrar um impressionante conjunto de práticas culturais no Brasil.

A partir do século XVI, o Brasil tornou-se um dos maiores mercados consumidores de negros/negras provenientes d’África na condição de escravizados. Cálculos aproximados estimam que entre os séculos XVI e XIX, o Brasil respondeu pela compra de quase cinco milhões de escravizados, de um total de 12 milhões que foram trazidos compulsoriamente para a América (GILROY, 2012). Deste quantitativo, se fossem contabilizados mulheres, homens e crianças que morreram durante a travessia atlântica, os números, possivelmente, aumentariam significativamente, chegando, segundo alguns historiadores, a aproximadamente 50 milhões de africanos (ALENCASTRO, 2000).

Os estudos desenvolvidos por historiadores dedicados ao continente africano nas últimas décadas têm contribuído para reforçar cada vez mais a relevância da história e cultura da África para a humanidade e civilização. O aspecto destacável das pesquisas sobre a história dos territórios e etnias africanas reside na questão fundamental que caracteriza estes povos: a diversidade. Assim, quando se trata de etnias em África, faz-se necessário considerar que tal

termo só pode ser compreendido em sua condição semântica de forma pluralizada, ou seja, etnias (SOUZA, 2002).

Com relação às etnias que vieram para o Brasil entre os séculos XVI e XIX, Reis (1996, p. 24) aponta:

Na Bahia predominavam os escravos oriundos da região do golfo do Benim, os jejes, haussás e sobretudo nagôs. Estes últimos eram, como os angolas, compostos por vários sub-grupos iorubás. No estudo mais completo sobre o assunto, Maria Inês C. de Oliveira, utilizando várias séries documentais, contou 56% de nagôs entre 1816 e 1850, proporção a que só chegaram realmente, e até ultrapassaram, durante a última década do tráfico. De qualquer forma, os angolas no Rio e os nagôs em Salvador representavam, durante a maior parte da primeira metade do século XIX, as grandes maiorias entre as nações africanas reconstituídas no Brasil.

O processo afrodiaspórico para o Brasil possibilitou a transmigração de corpos e cultura que contribuíram de forma incisiva na formação do arranjo cultural afro-brasileiro, conforme expressa o poeta Chico César, na sua música ‘Respeitem Meus Cabelos, Brancos’:

Cabelo veio da África
 Junto com meus santos
 Benguelas, zulus, gêges
 Rebolos, bundos, bantos
 Batuques, toques, mandingas
 Danças, tranças, cantos
 Respeitem, meus cabelos, brancos (CÉSAR, 2002)

2.2 Na Bahia (se) atracam corpos/culturas

Conforme enunciado neste trabalho, entre os séculos XVI ao século XIX, o Brasil recebeu o equivalente a quase cinco milhões de africanos. Deste total, a Bahia respondeu por um contingente expressivo, composto por pessoas oriundas de algumas regiões da África para serem utilizadas como força motriz nas diversas atividades produtivas. Para melhor compreensão do contingente de africanos/africanas que desembarcaram na Bahia, segue a tabela adaptada com os números levantados por Ribeiro (2005, p.2):

Tabela 01 – Quantidade de escravizados desembarcados na Bahia, 1678-1830

Período	N	Período	n
1678-87	7.286	1768-1777	50.564
1688-97	34.055	1778-1787	64.182
1698-1707	53.176	1788-1797	64.210

1708-1717	67.767	1798-1807	71.765
1718-1727	53.192	1808-1817	69.851
1728-1737	39.082	1818-1827	69.630
1738-1747	47.304	1828-1830	29.360
1748-1757	38.532	TOTAL	807.295
1758-1767	47.339		

n= quantidade de negros/negras desembarcados
 Fonte: (RIBEIRO, 2005).

Por volta de 1531, a Coroa Portuguesa decidiu efetivar um projeto de colonização do Brasil. Para tal, promoveu a divisão do território em capitanias hereditárias: imensas faixas de terra doadas a nobres portugueses que teriam como deveres promover o progresso, colonizar e defender a Capitania com recursos próprios, garantir os direitos do Rei, entre outros. A experiência das capitanias hereditárias não correspondeu aos objetivos da coroa por diversos fatores – devido à distância entre a colônia e a metrópole, revolta dos povos indígenas contra a presença dos colonos, falta de recursos dos donatários e distância intercapitanias –, sendo esse modelo entendido pelos historiadores como um fracasso. Vale ressaltar que o território que compreende atualmente a Bahia, considerando os limites estabelecidos no século XVI, teve como destaque as capitanias da Bahia de todos os Santos, São Jorge dos Ilhéus e Porto Seguro (FAUSTO; FRAGOSO; GOUVÊIA, 2014).

Com o intuito de centralizar a administração colonial em 1548, em Portugal, tem-se a criação do órgão conhecido como Governo Geral, que teria como atribuição primordial promover a centralização política e administrativa da colônia, conforme Santos (2004, p. 31) explica:

Ante o quadro de insegurança que ameaçava o empreendimento colonial na América portuguesa, a administração metropolitana deliberou pela criação do governo-geral e pela construção de uma capital suficientemente fortificada e capaz de fornecer e oferecer segurança ao corpo de administradores que, sob a coordenação do governador-geral, o representaria administraria as novas terras em seu nome.

Em 1549, o rei de Portugal, D. João III (1502-1557), designou para governador-geral da colônia do Brasil o fidalgo Tomé de Souza, que ocupou o cargo entre 1549-1553. Na condição de governador-geral, Tomé de Souza ocupa a capitania abandonada da Bahia de

Todos os Santos, que estava sob a tutela do donatário Francisco Pereira Coutinho, para ser a sede do governo na colônia. A escolha dessa capitania atendia às estratégias da coroa, conforme afirma Santos (2004, p.32):

A escolha da Baía de Todos os Santos para ser a sede do governo resultou da avaliação de diversos fatores, dentre os quais podem ser assinalados: as condições estratégicas de sua localização - em um ponto chave no Atlântico para o sucesso do empreendimento colonial -, na área central com relação às capitanias, servindo como um 'coração no meio do corpo, donde tôdas se socorressem e fossem governadas' como também as condições de abrigo que a baía oferecia a grandes frotas, permitindo fácil inspeção do movimento de embarcações e as operações de socorro. Porém, também pesou na escolha o fato da referida capitania não possuir administração devido à morte do seu donatário Francisco Pereira Coutinho e de muitos dos seus companheiros, pelos tupinambás.

Após organizar administrativamente a colônia, com a criação do governo-geral, a Coroa Lusitana voltou a sua atenção para o projeto de exploração econômica. O empreendimento estava centrado exclusivamente na exploração da produção açucareira, a qual constituiu a segunda fonte de produção de riqueza explorada pelos lusitanos no Brasil, entre os séculos XVI e XVII, pós-período extrativista do pau Brasil (1500-1530). A escolha da cana de açúcar como atividade produtiva do Brasil por Portugal esteve atrelada ao alto preço desse produto no mercado europeu, uma vez que o consumo do açúcar refinado na Europa estava em alta.

A determinação da Coroa Portuguesa em deliberar a produção de cana de açúcar na colônia brasileira atendia basicamente a dois interesses: aos particulares (colonos), interessados em empreender no Brasil; e também à possível lucratividade obtida pela Coroa. Conforme é explanado por Ferlini:

Portugal já possuía experiência em sua produção, desenvolvida no século anterior nas ilhas do Atlântico; dispunha de contatos comerciais que permitiam a alocação do produto no mercado europeu; seu relacionamento com o mundo financeiro de então, principalmente com banqueiros genoveses e flamengos, abria-lhe linhas de crédito para os investimentos básicos; o Brasil possuía terras em abundância e o açúcar poderia ser produzido em larga escala. (FERLINI, 1988, *apud* PEREIRA, 2011, p.110),

A montagem da estrutura para a produção de cana de açúcar no Brasil ocorreu na região litorânea nordestina – região que apresentava as condições de solo e clima favoráveis ao desenvolvimento dessa cultura. Porém, a instalação do primeiro engenho de cana de açúcar ocorreu na Vila de São Vicente, localizada no atual estado de São Paulo. Para a montagem do empreendimento, colonos portugueses contaram com subsídios financeiros dos banqueiros flamengos, que em troca exigiam da Coroa Portuguesa o direito do refino e o comércio do açúcar

na Europa, determinando, assim, uma divisão dos lucros produzidos pela atividade açucareira no Brasil entre colonos, Coroa Portuguesa e Holanda (FAUSTO, 2014).

Para tocar a produção de açúcar e as demais atividades produtivas da colônia, presentes e futuras, a principal mão-de-obra utilizada foi de negros(as) africanos(as) escravizados(as), brutalmente desterrados dos diversos territórios d'África entre os séculos XVI e XIX, visto que o comércio de escravizados para o Brasil findou (apenas oficialmente) em 1850, com a criação da Lei Eusébio de Queiroz, que proibia o comércio de mulheres, homens e crianças entre esses territórios. No entanto, faz-se necessário pontuar que esta lei foi criada para validar a lei de 1831, ou Lei Feijó, que já estabelecia esse mesmo conteúdo (COSTA, 1999).

Os corpos e culturas que atracaram no porto de Salvador entre os séculos XVI e XIX eram provenientes de territórios diversos da África. Convém destacar as principais regiões onde estavam instalados alguns importantes reinos e sociedades africanas. Sobre etnias e regiões africanas que chegaram à Bahia nesse período, Sodré (1999, p. 164) apresenta:

Importante, no início, foi o fluxo de bantos (Angola, Congo). Até o século XVII provinham maioritariamente da África subequatorial os ambundo e os bacongo (grupos predominantes na Bahia) assim como os ovibundo (de presença mais forte em São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro). Mas a partir da segunda metade do século dezoito, quando o tráfico privilegiou a África “ocidental” (Costa da Mina, baía do Benim, etc), predominaram entre os escravizados os contingentes humanos originários das regiões hoje correspondentes a partes da Nigéria e Benin (ES-Daomé), por onde se estendiam “nações” ou “cidades-estado” conhecidas como Anagó, Oyo, Ijexá, Ketu, Ifé e outras. Tudo isso, constituía um complexo civilizatório designável alternativamente pelos genéricos “ioruba”, “nago”, ou ainda “sudanês”, cujos reflexos culturais ficaram muito bem delineados na Bahia e no Recife.

Entre as principais culturas africanas que vieram para a Bahia desde o século XVI, D'Avilla (1992) cita os bantos, povos advindos de Benguela, Angola, Congo, Cabinda, Moçambique; os sudaneses, das etnias iorubá (Nagô), Daomese (ewe) e Fanti-Axanti (mina), advindos da Nigéria, Daomé e da Costa do Ouro; e os sudaneses islamizados, das etnias hauçá (malês na Bahia), peul, mandinga e tapa, advindos do norte da nigéria, abaixo da Serra Leoa e todo norte da África Negra, desde Atlântico ao lago Tchad (incluído Guiné Bissau).

Entre os séculos XVI e XIX é possível observar que o comércio transatlântico Brasil-África ocorreu de forma intensa, permitindo um forte elo entre os dois continentes, intercâmbio cultural, relações familiares e outras trocas que influenciaram hábitos e costumes dos povos na Bahia e África, principalmente entre os portos de Salvador e os do Golfo do Benin, na Costa ocidental. Em relação ao comércio transatlântico de africanos para a Bahia e

manutenção do intercâmbio entre os dois lados da costa, Francisco Sandro da Silveira Vieira (2010, p. 14) explica: “A peculiaridade deste ramo do tráfico de escravizados determinou a superioridade numérica dos africanos da costa Ocidental – iorubás, tapas, haussás, jejes – na composição étnica da população africana na Bahia, principalmente no século XIX.”.

A travessia transatlântica das embarcações, conhecidas como Navios Negreiros, normalmente saíam da Europa, abasteciam no litoral africano, deslocavam-se para o porto de Salvador – onde descarregavam corpos negros e abasteciam com matéria prima – e retornavam para os portos europeus, instituindo assim, o que a historiografia convencionou classificar de comércio triangular. Os navios negreiros, também denominados pelo padre jesuíta Antônio Vieira como “tumbeiros”, representaram para os africanos escravizados, simultaneamente, um espaço de crueldade indescritível, mas também a oportunidade do contato interétnico e cumplicidade. Em tal espaço, o conceito de malungo se fortalece, conforme expõe Slenes (1992, p. 6):

Muitos outros escravos do interior, no entanto – e também uma parte significativa dos cativos vindos ao Brasil da costa leste da África –, teriam chegado ao sentido de “malungo” não inicialmente através do conceito “barco”, mas via o de “irmão/parente”. Por uma coincidência curiosa, existem três vocábulos-raízes antigas nas línguas bantu (com o significado de “irmão”, “parentesco” e “tribo”), que assumem formas em línguas modernas às vezes não muito distantes de “malungo”, e que têm uma difusão bastante grande no Centro e no Leste da África bantu.

Em entrevista intitulada “Nossa história começa na África”, Reis (2016) explica que o conceito de *malungo* se refere à concepção de “grande barco”, a qual constituía o espaço simbólico de encontro entre diversos corpos e culturas da África. Reis estabelece uma relação do termo malungo com a questão religiosa ao comparar os elementos ritualísticos do candomblé à própria noção de *malungo*, o barco dos iniciados e suas interdições, pois, para o autor, todos aqueles que faziam parte do mesmo barco não poderiam estabelecer relações sexuais.

Os estudos sobre os primeiros africanos na Bahia remetem ao processo de fundação da cidade de São Salvador, em 1549, quando neste período Salvador começa a receber mulheres negras e homens negros para trabalharem sob regime escravocrata em diversas atividades econômicas, com destaque para a produção açucareira. Na medida que expande as áreas produtoras de açúcar na Capitania da Bahia e região do Recôncavo, a demanda por mão de obra escravizada africana cresce, determinando então, um fluxo regular do comércio de homens, mulheres e crianças da África para a cidade de Salvador (SANTOS, 2004).

A economia brasileira neste período dependia enormemente de mãos e cérebros africanos para a produção de riquezas, tais como a lavoura açucareira, exploração aurífera e diamantífera, produção cafeeira, bem como cultura de pequena e média produção e demais atividades de cunho artesanal, manufatureiro, construção, comercial, entre outras. Isso demonstra o quão era importante o fluxo de escravizados para o Brasil e a manutenção dessa forma de exploração de mão de obra, como define Antonil (1982, p.89), no livro *Cultura e opulência do Brasil*: “os escravos são as mãos e os pés do senhor de engenho, porque sem eles não é possível fazer, conservar e aumentar fazenda, nem ter engenho corrente”.

Na medida em que o processo de ocupação territorial lusitana avançava para as áreas remotas da capital baiana, em decorrência da expansão e exploração econômica de interesse português, simultaneamente, verifica-se um processo de migração de colonos para estas regiões, propiciando, em alguns espaços, o aumento demográfico das novas áreas. A expansão colonial na Bahia inclui as áreas situadas ao Sul e Extremo Sul, sendo esta última o foco desta pesquisa.

2.3 Capoeira e batuque: heranças culturais africana e afrodescendente na Bahia

A presença de africanos e afrodescendentes em terras baianas foi significativa, não só do ponto de vista dos corpos trabalhadores, mas também pelo extraordinário e complexo universo de práticas culturais. A contribuição africana na formação do arranjo cultural regional e nacional é bastante relevante, haja visto que a Bahia ocupa um lugar de destaque quando se trata das manifestações culturais afro-brasileiras. É possível identificar muitas dessas heranças na linguagem, gastronomia, música, dança, sociabilidade e religião, com destaque para manifestações como a capoeira e o samba de roda. Sobre essa herança cultural africana, Machado (2012, p. 32-33) aponta:

Assim como a capoeira, muitas outras tradições e manifestações da cultura popular nasceram do núcleo cultural de matriz africana, não apenas no Brasil, mas em outros países que fizeram parte da diáspora africana, ou seja, que receberam levas de africanos escravizados. Como exemplos, no Brasil, temos o samba (principalmente na Bahia e Rio de Janeiro), o frevo e o maracatu (no Recife), o tambor de crioula (no Maranhão), os congados, folias de reis e o candombe (em Minas Gerais), dentre outros.

Na Bahia, especialmente em Salvador e Recôncavo, encontram-se inúmeros grupos de capoeira. Com relação à origem desta manifestação afrocultural, os trabalhos realizados por historiadores denotam posições em certa medida opostas: alguns defendem que a capoeira tem

sua origem em África, enquanto outros autores concebem a sua gênese no Brasil. Controvérsias à parte, a postulação proposta por Soares (2004, p. 16) diz:

A hipótese mais provável [seja] de que ela [a capoeira] foi o somatório de diversas danças rituais praticadas em um amplo arco da África que abasteceu os negreiros e que se encontraram no ambiente específico da escravidão brasileira. Registros documentários de Angola na era da escravidão revelam práticas lúdicas e marciais tradicionais que se parecem muito com a capoeira que chegaram com os navios negreiros. Desta forma, a capoeira seria um mosaico, formado por diversas danças africanas ancestrais que se teriam amalgamado em definitivo na terra americana.

Na Bahia, é possível encontrar duas modalidades de capoeira: angola (tradicional) e regional.

O Mestre Pastinha assevera em seu livro *Capoeira Angola*, sobre o estilo tradicional:

O nome Capoeira Angola é consequência de terem sido os escravos angolanos, na Bahia, os que mais se destacaram na sua prática. [...] A capoeira ou é “jogada” para valer, com suas sérias consequências, saindo dos limites esportivos, ou para demonstrações onde os golpes, em movimento mais ou menos lento, passam perto, raspando, ou são freados perto do alvo escolhido. Neste último caso, sem dúvida, a Capoeira Angola se assemelha a uma graciosa dança onde a ‘ginga’ maliciosa mostra a extraordinária flexibilidade dos capoeiristas. Mas, Capoeira Angola é, antes de tudo, luta e luta violenta. (PASTINHA, 1988, p. 21).

O mestre Bimba, em *A Saga de Mestre Bimba*, livro produzido por Almeida (1994, p.17), relata sobre como se deu a criação do estilo regional: “foi em 1928 eu criei, completa, a Regional, que é o batuque misturado com a Angola, com mais golpes, uma verdadeira luta, boa para o físico e para a mente”. Na descrição de Mestre Bimba, observa-se que a capoeira regional resulta da fusão de duas formas distintas de luta, com raízes africanas ou afro-brasileiras: a capoeira angola e o batuque; este, com características próprias.

O batuque, na condição de herança cultural dos africanos e seus descendentes no Brasil, configura-se como um tipo peculiar de luta praticada pelos escravizados e libertos, tanto na zona rural como na cidade. Pesquisas revelam que essa prática cultural era vivenciada pelos negros em algumas regiões do Brasil, recebendo denominações distintas, tais como batuque bravo (Alagoas), pernada, banda ou batuque do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro), tiririca (São Paulo), punga (Maranhão), tombo da iúna no interior da Bahia ou batuque baiano (SODRÉ, 2002).

No tocante à definição, o termo batuque teria sido registrado por um viajante alemão, que, em destino ao Brasil, no início do século XIX, referia a palavra a toda e qualquer reunião

de escravizados e libertos negros (MATTOS, 2007). No entanto, contemporaneamente, o conceito abordado por Belfante (2018, p. 188) diz:

Batuque: s.m. 1. Designação comum às danças negras acompanhadas por instrumentos de percussão. 2. Luta popular, de origem africana, também chamada de batuque boi; muito praticada nos municípios de Cachoeira e de Santo Amaro, e na capital da Bahia. A tradição indica o batuque-boi como de procedência banto.

O significado da expressão batuque, detalhada anteriormente, refere-se à ideia de uma vivência afrocultural caracterizada por uma *performance* corporal que pode ser compreendida ora como luta, ora como dança. Porém, esse duplo significado está intimamente relacionado à cosmogonia africana, na qual o “corpo dança afroancestral” (PETIT, 2015) tem uma função articuladora e integradora entre o mundo concreto e as várias forças presentes no universo. Assim, Petit (2015, p. 153) afirma:

[...] estou propondo o conceito de Corpo-Dança Afroancestral para remeter às experiências e aos marcadores africanos num corpo dançante, não necessariamente africano, mas certamente conectado à África na sua condição comunitária, que possui uma ancestralidade africana, mesmo quando mesclado a outras matrizes, mas em que a africanidade é o que singulariza e predomina, como identificação e pertencimento.

A prática cultural afrodescendente do batuque, quanto à sua origem, apresenta algumas controvérsias entre os pesquisadores. Alguns a têm como uma modalidade, ramificação, subsidiária da capoeira (CARNEIRO, 1978; RAMOS, 1934; D’ÁVILA, 1992) e outros a têm como uma prática afrocultural singular, ou seja, apresentando características próprias, resultantes da combinação entre os elementos produzidos pela diáspora, bem como pelas (re)significações realizadas pelos africanos e seus descendentes nas terras do Brasil, em especial na Bahia (SODRÉ, 2002).

Não se sabe ao certo a estirpe do batuque na Bahia, todavia, estudos realizados identificaram essa prática afrocultural em cidades do interior baiano, a exemplo de Santo Amaro, Cachoeira, Lençóis e Jaguaripe, mas também na capital Salvador (RAMOS, 1934 *apud* D’ÁVILA, 1992). Faz-se necessário destacar que o batuque baiano, a depender da localidade, pode apresentar variações na nomeação dos golpes, nas toadas entoadas, instrumentos utilizados e *performances* realizadas. Essas diferenças revelam o grau de diversidade encontrado na prática cultural do batuque.

Com relação aos principais mestres do batuque na Bahia, é possível apontar alguns nomes que se destacaram, dentre os quais: Lúcio Grande de Nazaré das Farinhas, Manuel João, Pedro Gustavo de Britto, Liberato, Gregório Tapera, Pedro Correia, Francisco Chiquetada, Joaquim Grosso, Zeca de Sinhá, Purcina, Leocádia Silva de Maria Arcanjo, Euclides Lemos (Caco), Teotônio, Antônio Frederico, Eusébio de Tapiquará, e Tibúrcio José de Santana. Esse último ocupa um lugar proeminente, devido a sua influência e aproximação com os dois principais nomes da capoeira, Mestre Pastinha e Mestre Bimba (MOURA, 1993 *apud* ABIB, 2009).

Tibúrcio José de Santana, famoso mestre Tiburcinho, nasceu por volta de 1870, na antiga Vila da Nossa Senhora da Ajuda de Jaguaripe, atual município de Jaguaripe, localizada no Recôncavo Baiano. Tiburcinho aprendeu o batuque com o mestre Bernardo José de Cosme, tornando-se, também, mestre dessa arte. Transferiu-se para Salvador levando consigo as mandingas do batuque e passou a frequentar rodas de capoeira no cais do antigo mercado popular, onde gradativamente foi aprendendo os movimentos e golpes da capoeira, tornando-se assim, um respeitável mestre dessa arte. Não demorou para que o mestre do batuque e capoeira viesse a se tornar uma figura conhecida entre os capoeiristas, algo que possibilitou sua aproximação do mestre Pastinha e do mestre Bimba (ABIB, 2009).

A herança afrodescendente do batuque baiano, conforme expresso anteriormente, teve praticantes em várias localidades do interior da Bahia, simbolizando uma forma de resistência dos africanos e seus descendentes à escravidão. O ato de resistência aqui reportado dialoga com a definição de (Bosi, 2002, p. 118): “resistência é um conceito originariamente ético, e não estético. O seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é insistir, o antônimo familiar é desistir”. Atualmente, é possível encontrar, em comunidades rurais na Bahia, como em Arara, afrodescendentes anciãos praticantes do batuque.

2.4 A presença de negros/negras no território do Extremo Sul Baiano

Durante a primeira forma de divisão territorial do Brasil no século XVI, o território que atualmente compõe o estado da Bahia fora dividido em cinco capitanias, das quais duas englobavam áreas que, contemporaneamente, compreendem o território do Sul e Extremo Sul da

Bahia. Embora as pesquisas sobre a dinâmica econômica dessas duas regiões sejam encontradas facilmente, não se pode dizer o mesmo em relação a trabalhos sobre a presença de africanos e seus descendentes. Por isso, a abordagem aqui proposta, no tocante à população africana e afrodescendente nesses territórios, tem como marco temporal o não tão distante período oitocentista. As pesquisas sobre a presença de africanos e afrodescendentes no Extremo Sul Baiano, durante o século XIX, estabelecem um forte vínculo com o processo de fundação das colônias agrícolas (CARMO, A., 2010; OLIVEIRA, 2007; BARICKMAN, 2003; LYRA, 1982). O projeto do governo monárquico de criação dessas colônias, a partir de 1808, estava associado ao desejo da Coroa Portuguesa em atrair para o Brasil imigrantes europeus, seus capitais e conhecimentos, bem como tentar promover o embranquecimento do país e consolidar a ocupação das áreas remotas da capital da Colônia. Esses imigrantes teriam como dever promover uma produção agrícola que fosse de interesse econômico do governo, podendo fazer uso da mão de obra escravizada africana (CARMO, 2010). De acordo com Carmo A. (2010, p. 14), “na Bahia, as principais experiências de colonização agrícola ocorreram no Sul da então capitania”, tendo sido fundadas cinco colônias agrícolas: Colônia do Rio Salsa, Colônia de São Jorge dos Ilhéus, Colônia de Santa Januária, Colônia Mucury e Colônia Leopoldina. Sobre esta última, explicita Carmo (2010, p. 15)

Mas foi a Colônia Leopoldina, fundada em 1818 no município de Villa Viçosa, a primeira experiência de colonização agrícola fundada na Bahia. Essa experiência com colonos alemães e suíços alcançou relativa prosperidade, principalmente em comparação com os empreendimentos agrícolas mencionados.

Ainda sobre a formação da Colônia Leopoldina, Lyra (1982, p. 25) explica:

[...] a Colônia Leopoldina, formada por suíços e alemães, foi fundada em 1818 pelo cônsul hamburguês Pedro Peyckr e pelos naturalistas Freyreiss e Morhardt, que depois se juntaram aos suíços Abrão Laughan e David Pache. Situava-se nas margens do rio Peruípe, na Comarca de Caravelas, Sul da Bahia, e foi estabelecida pelos seus fundadores que, depois de escolhido o local apropriado para realizarem seus planos, dirigiram-se ao governo e receberam cinco sesmarias de mata virgem, correspondendo cada uma delas a meia légua quadrada. Em homenagem à Imperatriz D. Leopoldina, que muito contribuiu para que lhes fossem dadas estas terras, denominaram os colonos a pequena aldeia de Leopoldina.

No Extremo Sul Baiano, o município de Caravelas foi utilizado como principal porta de entrada de negros escravizados, que, durante o século XIX, foram explorados como força de trabalho pelas fazendas locais, atuando na produção de café, mandioca e outras culturas, sobretudo no período compreendido entre 1850-1888. Dessa maneira, diversas localidades

circunvizinhas ao município de Caravelas e Nova Viçosa receberam um expressivo contingente de escravizados (CARMO, 2010).

Com relação ao quantitativo escravizado na Colônia Leopoldina, observa-se uma certa oscilação dos números. Para Barickman (2003), a Colônia Leopoldina concentrou o equivalente a 1500 escravizados, entre homens, mulheres e crianças, africanos e crioulos, instituindo um contingente, por propriedade, inferior somente em relação à região do Recôncavo Baiano. Tal fato revela o quanto a região do Extremo Sul, na segunda metade do século XIX, demandava de mão de obra escravizada para a produção de café, mandioca e/ou outras atividades, o que fazia com que fosse uma região de destaque na exploração de negros na Bahia. Vale ressaltar que o número apresentado pode variar de acordo com as referências, além disso, tais números não incluem a mão de obra escravizada utilizada em outras fazendas fora do raio da colônia Leopoldina.

A segunda metade do século XIX, no Brasil, foi marcada pela intensificação do combate ao comércio de africanos, primordialmente, pelo movimento abolicionista. O processo de extinção do tráfico de escravizados teve uma forte pressão inglesa face as demandas deste país por mercados consumidores e seus produtos industrializados, bem como, a necessidade da exploração da mão de obra negra no próprio continente africano. Desta forma, a Inglaterra exerceu uma pressão sobre o governo brasileiro para a criação de uma lei (Lei Eusébio de Queiroz) que extinguisse a transmigração de africanos para o Brasil com o intuito de atender seus interesses exclusivamente econômicos.

Assim, em 1850, por intermédio da Lei 581, conhecida pelo nome Eusébio de Queiroz, estabeleceu-se o fim do comércio de africanos para o Brasil. Essa lei já havia sido instituída em 1831, com o mesmo objetivo, porém na prática não vinha surtindo o efeito esperado. A Lei 581, de 04 de setembro de 1850, estabelecia em seu artigo 1º:

Art. 1º As embarcações brasileiras encontradas em qualquer parte, e as estrangeiras encontradas nos portos, enseadas, ancoradouros, ou mares territoriais do Brasil, tendo a seu bordo escravos, cuja importação é proibida pela Lei de sete de Novembro de mil oitocentos trinta e um, ou havendo-os desembarcado, serão apreendidas pelas Autoridades, ou pelos Navios de guerra brasileiros, e consideradas importadoras de escravos. Aquelas que não tiverem escravos a bordo, nem os houverem proximamente desembarcados, porém que se encontrarem com os sinais de se empregarem no tráfico de escravos, serão igualmente apreendidas, e consideradas em tentativa de importação de escravos. (BRASIL, 1850).

Com a sanção da Lei Eusébio de Queiroz, de 1850, pelo Imperador Dom Pedro II, o comércio transatlântico de africanos para o Brasil foi interrompido legalmente, porém o contrabando se intensificou. Essa lei propiciou uma mudança com relação à comercialização da mão de obra escravizada, pois, conforme Gabler (2015, p. 2), “com a extinção do tráfico, a solução encontrada para o problema da mão-de-obra foi o comércio interprovincial, que abastecia o sudeste produtor de café, num momento em que as tradicionais lavouras nordestinas encontravam-se em crise”.

A transformação propiciada pela Lei Eusébio de Queiroz de 1850 permite afirmar que o contingente de mão de obra escravizada encontrado nas fazendas do Extremo Sul Baiano, produtoras de café, mandioca e outras lavouras, foi possivelmente adquirido por meio do comércio interno de cativos. Entretanto, não é possível identificar com precisão a origem da compra desses escravizados, face à escassez de fontes, mas é provável que muitos tenham sido adquiridos nas mãos de comerciantes de Salvador, Recôncavo Baiano e outras regiões do Nordeste, por conta da decadência econômica da região e, conseqüentemente, pela maior oferta e disponibilidade de escravizados, ou ainda provenientes da região Sudeste (CARMO, A., 2010).

Com relação à origem étnica da população africana e afrodescendente no Extremo Sul Baiano, as pesquisas realizadas disponibilizam informações que incidem num perfil de diferentes indivíduos quanto a sua origem africana, pois, conforme explicitado em tópicos anteriores, a Bahia, entre os séculos XVI e primeira metade do século XIX, recebeu por intermédio do comércio de escravizados, homens, mulheres e crianças de diversas regiões e etnias da África. A presença de africanos e afrodescendentes nas fazendas da Colônia Leopoldina e, possivelmente, em outras fazendas escravocratas da região, de acordo com Carmo (2010), apresentava o seguinte perfil étnico ou geográfico: nagô, jêje, monjolo, cabinda, moçambique, benguela, e menos comumente, haussá e São Thomé.

Em consequência do fim da escravidão no Brasil, em 13 de maio de 1888, observa-se que, em algumas áreas rurais de grande concentração de escravizados, ocorreu um processo de dispersão de homens e mulheres para localidades circunvizinhas, a exemplo do ocorrido na Colônia Leopoldina. Sobre este fato, Lyra (1982, p. 28), expõe: “em 1888, em decorrência da Lei de Abolição da escravatura no Brasil, os escravos das fazendas de café que formavam a Colônia Leopoldina abandonaram seus respectivos senhores, causando, dessa maneira, a desarticulação e ruína dos fazendeiros da antiga colônia”.

A historiografia sobre a presença de africanos e seus descendentes no Extremo Sul Baiano oitocentista revela que esses indivíduos foram importantes para a produção de riquezas na região e povoamento desta área. Estes homens, mulheres e crianças trouxeram consigo também um cabedal cultural extraordinário, contribuindo fortemente para a formação de matrizes culturais afrobaianas no Extremo Sul Baiano. A presença de afrodescendentes no Extremo Sul Baiano é bastante significativa, principalmente nas comunidades rurais. Nota-se que, durante décadas, pareceu não existir um interesse de pesquisadores em garimpar estudos acerca da população negra neste território baiano, porém as pesquisas realizadas sobre comunidades quilombolas propiciaram uma maior visibilidade a essa população, destacadamente com relação às lutas pelo reconhecimento de algumas comunidades remanescentes de quilombos.

No Extremo Sul Baiano, o processo de reconhecimento, da condição de comunidade remanescente de quilombo, tem como fagulha a comunidade de Helvécia, espaço que no século XIX compreendia uma das fazendas da colônia Leopoldina – região que, atualmente, constitui-se subdistrito de mesmo nome do município de Nova Viçosa. A perseverança, resistência e bravura de “7 mulheres e 3 homens” (SANTANA, 2014, p. 38), resultou na conquista do reconhecimento dessa comunidade como remanescente de quilombo, conforme relata a líder Tidinha na tese de Santana (2014, p. 41):

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 serem 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 [...].

O reconhecimento de Helvécia como comunidade quilombola em 2005 teve uma forte relevância para a história dos afrodescendentes no Extremo Sul Baiano, pois esse fato exerceu uma influência para a luta de outras comunidades rurais que histórica e culturalmente representam territórios negros, as quais então passaram a almejar tal reconhecimento. Conforme registros da Fundação Cultural Palmares, o Extremo Sul Baiano tem as seguintes cidades certificadas:

Tabela 2. Certidões expedidas às comunidades remanescentes de quilombos atualizadas pela Fundação Cultural Palmares até a portaria nº 88/2019, publicada no DOU de 13/05/2019.

Comunidade	Município	ID quilombola	Nº da Portaria	Data de entrada
Helvécia	Nova Viçosa	1.829	7/2005	27/11/2000
Volta Miúda	Caravelas	1.833	26/2005	21/02/2005
Naiá	Caravelas	1.831	26/2005	21/02/2005
Mutum	Caravelas	1.830	26/2005	21/02/2005
Rio do Sul	Nova Viçosa	1.832	26/2005	21/02/2005
Cândido Mariano	Nova Viçosa	670	26/2005	21/02/2005
Vila Juazeiro	Ibirapuã	1.058	185/2009	04/08/2009

Fonte: <http://www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2015/07/certificadas-13-05-2019.pdf>

A história dos afrodescendentes em comunidades rurais no Extremo Sul Baiano tem sido, cada vez mais, objeto de pesquisa nas diversas áreas do conhecimento. Com frequência, pesquisadores têm se interessado pela temática, incentivados pelos estudos da história e cultura da África e afrodescendentes realizados nas instituições de ensino superior presentes na região: Universidade do Estado da Bahia (UNEB/ campus X) e, mais recentemente,

Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Desta forma, a produção científica acerca das questões afrodescendentes no Extremo Sul tem apresentado um quantitativo expressivo, face ao volume de trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses.

2.5 Batuque Arariano: expressão afro-baiana

Durante o período da escravidão, nos momentos de folga, os negros e as negras costumavam reunir-se para promover suas festas, podendo ter uma celebração ritualística ou, simplesmente, com o intuito de se divertir, a exemplo das brincadeiras em que os homens se agrupavam para jogar. Essas diversões praticadas pelos negros envolviam movimentos corporais variados, e algumas somente com as pernas, a exemplo do batuque (TINHORÃO, 1988).

Para melhor entender os movimentos realizados entre os batuqueiros de Arara é preciso vasculhar todo o imaginário dos remanescentes da comunidade, que participaram ativamente das rodas de batuque, pois, por intermédio destes homens, é possível acessar um importante repertório de experiências contidas na memória, e assim, reconstituir canções, jogadas, sonoridades e significados afrodiáspóricos performatizados pelos corpos desses afrodescendentes. Assim, a *performance* empreendida no batuque arariano continha em si, analogamente ao que Robert Slenes (1992, p. 20) descreveu no jongo do Sudeste, uma “teia de significados” que estabelecia um forte vínculo com a ancestralidade, os africanos e seus descendentes na Bahia.

Um aspecto inicial a se destacar no batuque arariano é a sua relação com a ideia de circularidade. O jogo se dá em roda, os movimentos seguem uma lógica circular, os cantos se repetem, o ciclo rítmico dos tambores e palmas se impõe, as ocasiões em que a brincadeira acontece se atualizam ciclicamente no cotidiano da comunidade. Essa lógica é muito significativa, já que em diversas culturas africanas a concepção circular de início e fim é zelosamente cultivada. Essas práticas culturais afro-brasileiras tiveram grande importância na formação de laços entre pessoas de diferentes origens étnicas para resistência e manutenção ou reinvenção da cultura africana no Brasil, assim como o *ring shout* (“grito” em roda) teve entre os escravos do sul dos Estados Unidos (SLENES, 1992). A formação de um círculo ou roda para os povos africanos vai além da simples condição da disposição espacial dos indivíduos num determinado lugar; significa comunhão, ritualidade, elo ancestral, vínculo

afetivo, bem como a relação individual e coletiva que todos estabelecem com a memória e o universo, como bem expressa Louw: “O sentido de ubuntu está resumido no tradicional aforismo africano ‘umuntu ngumuntu ngabantu’ (na versão zulu desse aforismo), que significa: ‘Uma pessoa é uma pessoa por meio de outras pessoas’, ou ‘eu sou porque nós somos’” (LOUW, 2010). Ainda sobre a ideia de circularidade, Rodrigues (2005, p. 44 *apud* Petit, 2015, p. 92) explana: “O corpo-mastro é firme e flexível, articula-se em todas as direções, integra o dentro e o fora, em cima e em baixo, à frente e atrás. Recebe e elabora os símbolos. Das partes para o todo estabelece-se a unidade corpórea.”

A comunidade rural de Arara tem em sua história social a prática cultural afrodescendente conhecida como batuque, vivenciada por alguns moradores da comunidade com o intuito de jogar, brincar e lutar nos momentos de diversão. Em meio às áreas de planície da comunidade, homens de distintas faixas etárias reuniam-se, formando um círculo e, assim, iniciavam a brincadeira. Conforme relata o batuqueiro João Baixinho (morador da comunidade de Arara), “a gente quando encontrava os meninos no caminho, aí já ia batucando”. Toadas, som de tambor, batida de palmas, compunham os elementos indispensáveis do batuque, ademais, os movimentos do vai e vem das pernas dos jogadores constituíam o aspecto central da diversão.

O batuque baiano, em geral, apresentava características peculiares quanto a sua técnica e performances que o distingue da capoeira. Tal distinção evidencia-se também em Arara, como observado no relato de Zeco:

Um rapaz que mora com minha prima, mora me Teixeira, ele é filho de um militar dos tempos passados. Então, ele contou pra mim que um camarada que trabalhava no DERBA, era acostumado a batucar e foi pra Salvador, chegou lá, viu aquela bateria num determinado lugar, se transformou, arrancou o sapato do pé e caiu dentro da roda. Caiu dentro da roda (*risos*). Ai o capoeirista, que era a capoeira, sentou a cabeçada nele que ele só acordou no outro dia (*risos*).

Conforme explica D’Ávila (1992), a prática afrocultural do batuque, como luta ou destreza de pernas, consistia em algo violento, pois aquilo que iniciava como uma diversão sempre acabava em confusão, deixando assim entender que a concepção de brincadeira do batuque ocultava o lado mais agressivo do jogo. Abib (2009), em seu livro *Mestres e Capoeiristas Famosos*, relata entrevista realizada por Jair Moura para o jornal *A Tarde* em 28 de fevereiro de 1970, com Tiburcinho a respeito do batuque, o qual expõe:

O batuque é um jogo cuja competição era formada por dois contendores, tendo o ponto fundamental de defesa os órgãos sexuais, devido a violência dos golpes destinado ao desequilíbrio de cada um dos lutadores, através de golpes coxa contra

coxa, acrescentando a ‘rapa’ ou ‘banda’ além ‘do baú’ que é um golpe de desequilíbrio [...].

Entretanto, para os jogadores da comunidade de Arara, o batuque era praticado como um momento de brincadeira, conforme diz Antônio dos Santos (ex-morador da comunidade de Arara, 91 anos): “mas naquele tempo era brincadeira, ninguém brigava, ninguém estranhava uns aos outros não!”. Outro batuqueiro, João Baixinho (morador de Arara, 70 anos) também revela esse espírito do batuque: “quando a turma se encontrava na estrada, logo se reuniam todo mundo e começava a batucar, era tudo brincadeira”.

O batuque arariano descrito pelos praticantes, como destreza e ato de brincar, aproxima-se da concepção de Petit (2015, p. 85), que diz:

Brincadeira é um termo que envolve muitas manifestações dançantes coletivas que podem ser ou não performáticas: e que envolvem artefatos chamados de brinquedos, associando, assim, tanto a dança como os objetos, os instrumentos e os símbolos materiais utilizados à ludicidade [...]. Essa dimensão de brincadeira, dessas expressões dançantes, assenta-se no sentimento comunitário, na capacidade da criatividade, na manifestação da gestualidade, na celebração e no caráter festivo, na sociabilidade.

A cultura, compreendida como um conjunto de códigos definidores e orientadores do espectro de identidade étnica também pode ser interpretada como um ato educacional, no qual o saber transmitido acontece tanto nos espaços formais e não-formais das instituições escolares e semelhantes, quanto nos informais do cotidiano social. Nesse sentido informal, aquilo que se tem como prática pedagógica no batuque funda-se na oralidade, que, associada a valores, crenças e princípios, determina o modelo de multiplicação cultural que se almeja. Com relação ao conteúdo pedagógico de uma manifestação afrodescendente, Machado (2012, p. 81) argumenta:

[...] nesse sentido de Comunidade, o(a) mestre(a) ou educador(a) é a maior referência, que demonstra um saber adquirido por meio de sua experiência, fundamentalmente de forma oral, seja contando histórias, fazendo reflexões durante os momentos de treinos ou em outras situações informais com os educandos, ou por meio das músicas cantadas durante as rodas. Consideramos a oralidade de forma ampla, não apenas restrita à palavra falada, mas ao que diz respeito à vivência, à observação prática e aos exemplos de conduta.

Na comunidade de Arara, os jogadores do batuque normalmente aprendiam a jogar com os mestres, que poderiam ser parentes próximos ou amigos e também pela vivência nas rodas de batuque, através da observação e imitação. Participar da roda do batuque, para um aprendiz, representava um momento singular de aprendizagem das toadas, dos golpes e de

algumas mandingas. Assim, para que um indivíduo pudesse tornar-se um exímio batuqueiro, deveria aguçar, primordialmente, o senso de observação e escuta. O batuqueiro Antônio dos Santos explica como se deu sua iniciação:

Como é que você aprende as coisas? Não é olhando!? Eu aprendi assim, assuntando a moçada jogar. Eles iam dando os cortes e eu olhando. Cada corte, prestava bem atenção se jogava por baixo da perna. Era bonito ver a queda! Desse jeito eu comecei tomando uns cortes bravo, mas depois aprendi o cangocha e era eu que derrubava os nego.

Para João Baixinho a aprendizagem ocorreu da seguinte forma:

A força mesmo dos batuqueiros era tudo preto. É uma herança africana que veio dos escravos, quando eu nasci, já encontrei. Porque eu já fui crescendo naquilo, eu aprendi com meus irmãos, meus primos, que eram mais velhos, que gostavam de batucar, aí a gente aprendeu.

Conforme relatos de batuqueiros, observa-se que a aprendizagem dessa prática cultural ocorria mediante a tradição existente na comunidade, uma vez que antigos batuqueiros, herdeiros de tal manifestação, a transmitiam por intermédio da vivência e oralidade. Isso possibilitava que gerações pudessem apropriar-se também dessa herança afrocultural.

2.6 Ginga e cangocha dos batuqueiros ararianos

Batuqueiro do Norte
 Batuqueiro do Norte
 Segura a sua jogada
 Batuqueiro do Sul
 Só pega a banda deitada
 Batuqueiro do Sul
 Segura a sua jogada
 Batuqueiro do Norte
 Só pega a banda deitada
 Vou me embora, vou me embora
 Como já disse que vou
 Amontado na preguiça
 Que é um bicho corredor
 Batuqueiro do Norte
 Segura a sua jogada
 Batuqueiro do Sul
 Só pega a banda deitada
 (Zuza, morador de Arara)



O batuque arariano, em sua expressão corporal, caracterizava-se por um conjunto variado de golpes, exclusivamente de pernas. Os jogadores ocupavam o centro da roda em pares, lançando-se um contra o outro, de acordo com o movimento proposto durante a jogada. Sobre a *performance* corporal do batuque, Antônio de Sola relata: “banda, encruzilhada e coxa, os nomes da moda. Saltar era defender para não cair, o negócio era não cair. Se não caísse era bom”.

A *performance* do batuque como luta exige dos praticantes coragem, destreza, força, concentração e uma capacidade de equilíbrio imensa, visto que os golpes realizados produziam impacto forte entre os jogadores, podendo levá-los a tombos e provocar lesões. D’Ávila (1992, p. 6), ao definir o batuque, descreve a *performance* corporal dos batuqueiros:

A luta mobiliza um par de jogadores, de cada vez. Estes, dado o sinal, uniam as pernas firmemente, tendo o cuidado de resguardar o membro viril e os testículos. Havia golpes interessantíssimos, como a encruzilhada, em que o lutador golpeava coxa contra coxa, seguindo o golpe com uma raspa, e ainda como o baú, quando as duas coxas do atacante davam um forte solavanco nas do adversário, bem de frente.

A banda deitada, supramencionada na toada, era um tipo de jogada em que, de acordo com Zuza, um dos jogadores tomava a iniciativa de tentar derrubar seu oponente com uma rasteira. O golpe consistia em desequilibrar o batuqueiro pelo seu calcanhar numa posição deitada. O resultado deste movimento propiciava a seguinte situação: caso o golpe fosse encaixado com êxito, o batuqueiro golpeado viria ao chão, por outro lado, o insucesso do golpe manteria o jogador em pé, demonstrando, assim, que um dos requisitos de um bom batuqueiro consistia em seu maior potencial de força e equilíbrio.

Sobre a prática e *performance* corporal do batuque na comunidade de Arara, Zuza relata:

Teve outro que toda vez que ele me encontrava no batuque, eu era novo, ele também era novo, aí ele tinha uma namorada. Aí a namorada dele se enfeitou pro meu lado. Aí não sei como ele soube, que a namorada dele estava fazendo careta pro meu lado. Mas aí parece que ele tomou raiva de mim, toda vez que ele me encontrava na roda do batuque, metia o pau. Era só eu ver, ele me ver, ele virava “êh Zuza eu vou lá” e eu “pode vim, menino”. Aí quando ele metia a perna, eu saía de frente da perna, mas eu nunca derrubava ele, porque eu nunca aprendi corte nenhum para derrubar ninguém. Aí que cansar era ligeiro. Aí ele ficou, ele ficou. Quando foi um dia nós fomos num batuque aqui na beira do rio, quando viu o tambor bater, que o batuque estava cantando, o povo estava cantando bonito, eu saía correndo pra ir pra lá. Aí cheguei lá na roda do batuque, a barquinha, estava a roda fechada, estava eu, um primo meu e esse Zerelão. Aí eu cheguei, fiquei perto deles e fiquei. Ah, mas quando o cara me viu “Ê Zuza você taí, eu vou lá”, meteu a perna em mim, eu saí da frente da perna. Aí ficou Diodores e Zerelão assim olhando, aí depois Diodores disse “rapaz aquele macho parece que tá com marcação com você, eu vou caçar um jeito

de ensinar um ponto a ele”, aí Zerelão disse “não rapaz deixa comigo, na hora que eu pegar ele ou ele pegar você, você me dá a saca que eu quero ensinar ele como é que faz”. Aí eu brincando, brincando, um deles me tirou, eu saí, brinquei na roda e dei a saca pro cara que eu não sabia pregar ninguém, eu só enconstava perto e fazia a continência. Aí ele chegou, me deu a outra pernada. Aí eu sambei lá, sambei cá e fui lá e entreguei a saca pra Zerelão. Aí Zerelão brincou lá [...]. Aí Zerelão disse: “ei macho, vou pegar em?!” e ele disse: “pode pegar, menino”. Zerelão meteu a encruzilhada nele, que ele caiu estirado. (Zerelão) “É rapaz, eu só fiz aquilo pra mostrar pra ele. Eu já notei que toda vez que você chega numa roda de batuque, ele fica te provocando. Ele sabe que você não sabe chegar. Agora fica te provocando, eu vou ensinar pra ele como é que pega”. Mas deu um baque no cara! (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

A memória compartilhada por Zuza de uma vivência dentro de uma roda de batuque, faz alusão a esse termo associado a uma reunião de jogadores da comunidade num determinado ponto de Arara. Faz-se necessário pontuar que o trecho do relato, “quando foi um dia nós fomos num batuque aqui na beira do rio, quando viu o tambor bater, que o batuque estava cantando, o povo estava cantando bonito, eu saía correndo pra ir pra lá”, refere-se ao batuque como uma manifestação afrocultural constituída por um conjunto de elementos performáticos: toadas, instrumentos percussivos (tambores), corpos e cortes. Ademais, precedendo a aplicação de um corte, o batuqueiro realizava alguns movimentos coreográficos com o intuito de confundir o oponente na hora da realização efetiva do golpe. Tais cinesias variam de acordo com o corte aplicado. Por isso, no trecho “aí eu sambei lá, sambei cá e fui lá e entreguei a saca pra Zerelão” são expressões performáticas da prática afrocultural. A expressão “entreguei a saca”, de acordo Zuza, significava o momento de troca dos jogadores, ou seja, o batuqueiro que se encontrava no centro da roda utilizando-se deste ato comunicativo com as mãos transferia para outro batuqueiro, que estivesse na periferia da roda, o direito de participar da brincadeira em seu lugar.

Uma vez nós estávamos rendendo de rede de arrasto, aí chegamos aqui em cima, na beira do rio perto do pé de cacau, aí acabamos de limpar o lance da rede e fomo pra esperar o pessoal chegar pra nós cair pra tocar os peixes. Aí fizemos uma roda de batuque. Aí pá, pá, pá, pá... Daqui a pouco eu sambei e tinha um rapaz que nós chamávamos de Manoel Bananeira. Aí eu brinquei no pé de Manoel, disse “Oh Manoel” ele disse “pode mandar!”. Quando ele disse “pode mandar” eu sentei a banda nele e ele caiu. Aí os outros começaram a encher o saco. Mas Manoel não podia me ver na roda de batuque que ele me futucava. Corria em cima de mim, lá vai, lá vai, mas nunca consegui me derrubar. Quando foi um dia, nós na roda de batuque, ele ajeitou, me meteu a cangoncha e da cangoncha eu não me livre, eu caí (risos). Eu falei “vou cobrar minha queda, rapaz. Você ainda tá lembrando disso? Rapaz eu vou cobrar! (risos)”. Ficou empatado (risos). (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

No relato de Zuza, o termo “cangoncha” aparece como mais um tipo de golpe realizado pelos batuqueiros. Este movimento consistia num tipo de jogada que poucos batuqueiros conheciam, ou seja, somente aqueles mais experientes sabiam como aplicar tal corte, demonstrando toda a sua mandinga (malícia). Faz-se necessário pontuar que o termo “cangoncha” no batuque arariano aparece como sinônimo do termo mandinga, “indivíduo mandingueiro que sabe disfarçar, enganar o adversário, que ganha o jogo através da esperteza, da ‘arte da falsidade’, do fingimento.” (DIAS, 2004, p. 16).

No tocante à nomenclatura dos golpes aplicados na brincadeira do batuque arariano, nota-se que alguns desses estavam relacionados a instrumentos de trabalho utilizados pelos moradores nas atividades cotidianas: derrubada de matas, corte de árvores de pequeno porte, roçar mato, talhar madeira, entre outras atividades. Existiam na prática do batuque os cortes conhecidos como facão e foice, nos quais os movimentos realizados pelos moradores eram análogos aos movimentos realizados no manuseio dos instrumentos de trabalho. A *performance* realizada pelos batuqueiros, possui a seguinte similaridade nos golpes: no facão, o batedor lançava-se contra o oponente de forma rápida e com o dorso do pé, mais na região medial do tarso; na foice, tentava golpear o seu oponente na região do tendão calcâneo, desestabilizando e levando o oponente ao chão.

Os golpes realizados pelos batuqueiros, para além de uma compreensão performática afrocultural, devem ser entendidos como um ato também de resistência, uma vez que a luta incessante pela liberdade, durante o período da escravidão, possibilitou que os negros utilizassem o batuque como arma de combate contra os senhores. A preservação dos golpes utilizados no batuque pós-escravidão simbolizava um ato de rebeldia face às reminiscências dos enfrentamentos contra os senhores. Em relação a esse aspecto histórico, D’Ávila (1992, p. 8) discorre que “estes [os negros] conservavam a utilização desses movimentos para sua defesa, relembrando quando eram perseguidos pelos senhores de engenho”.

2.7 Toadas que animavam o batuque

Um aspecto peculiar das culturas africanas e seus descendentes no Brasil é a musicalidade, sonoridade produzida por instrumentos, canto e bater das mãos, ecoando variados ritmos. Sabe-se que no período da escravidão, durante os poucos momentos de descanso, escravizados, libertos e livres, normalmente se reuniam, fosse na cidade ou no

campo, para promover seus eventos, jogar, dançar, brincar, cantar, bater tambor, rezar, trabalhar ou seja: fazer deste momento um encontro entre indivíduos com a mesma raiz. No entanto, é preciso lembrar que a formação de um círculo para os africanos e afrodescendentes contém uma miríade de significados sociais, culturais, religiosos e políticos.

Toadas sempre foram prática comum entre povos africanos. Na Bahia, os escravizados na fazenda, fosse de cana de açúcar, café, cacau ou outra, imprimiram em sua rotina de trabalho o canto, como forma de aliviar a dura carga de trabalho, assim como para estabelecer uma comunicação velada, configurada por um conjunto específico de códigos verbais. Sobre a prática do canto entre os escravizados, Ribeiro (1996, p. 110) explana:

Uma das características mais típicas do canto africano é a iteração, ou seja, a repetição incessante de uma frase, geralmente curta e simples. Trata-se do tipo conhecido como melopéia, sobre tema livre, no qual ao coro se seguem os solos e a estes novamente o coro. Nessa estrutura de canto o coro constitui o alicerce rítmico para o solista improvisador e a cadência iterativa estimula os executores. Trata-se de canto de tipo responsório, geralmente entoado durante as ocupações cotidianas, em que o solista entoa a melodia e os componentes do coro, sentados no chão, cantam o estribilho sem nenhum acompanhamento instrumental.

Sobre o canto entre os povos africanos e seus descendentes, pode-se assinalar que as trocas comunicativas por intermédio de toadas assumem um caráter de transmissão de saberes. Dessa forma, música e dança constituem relevantes canais de transmissão de saberes, conforme explanam Martins e Alves (s/d; p. 67-68):

Nas culturas africanas, marcadas fortemente pela transmissão oral de conhecimentos e saberes, a música e a dança estão interligadas e são carregadas de informações sobre o modo de viver dos grupos que dançam e entoam canções, com suas histórias sobre suas relações com a natureza, o trabalho e os seus antepassados. A música e a dança são ainda as linguagens usadas para o divertimento e fruição da relação entre as pessoas e entre elas e seu tempo e espaço, agregando-as e/ou por vezes indicando os aspectos que caracterizam a comunidade, contribuindo para o reconhecimento do pertencimento ao grupo enquanto tocam, cantam, dançam ou participam desse momento de fruição dos sons e movimentos gerados.

O que se denomina de música popular brasileira, em seu arranjo constitutivo (ritmo, melodia, vocalidade e instrumentos), teve uma grande contribuição dos povos africanos. Notoriamente, é possível identificar que o aporte musical dos africanos para a música popular brasileira é bastante significativo, conforme atesta Andrade (1929, p.171):

O africano também tomou parte vasta na formação do canto popular brasileiro. Foi certamente ao contacto dele que a nossa Rítmica alcançou a variedade prodigiosa que tem, uma das nossas riquezas musicais. A língua brasileira se enriqueceu duma quantidade de termos sonoros e mesmo de algumas flexões de sintaxe e de dicção que influenciaram necessariamente a conformação da linha melódica. Até hoje surgem cantos principalmente Maxixes cariocas e números de Congos, em que aparecem palavras africanas. Do dilúvio de instrumentos que os escravos trouxeram

para cá, vários se tornaram de uso brasileiro corrente que nem o Ganzá, o Puíta e o Tabaque ou Atabaque. Instrumentos quase todos de percussão exclusivamente rítmica, eles se prestam a orgias rítmicas tão dinâmicas tão incisivas, contundentes mesmo que fariam inveja a Stravinsky e Villa-Lobos.

Durante a realização do batuque arariano era fundamental entoação de toadas, as quais tinham uma função não só de alegrar a brincadeira, mas também de produzir o ritmo dos movimentos e sinalizar a aplicação dos golpes durante a diversão. Essas toadas eram vocalizadas por todos os participantes do batuque, fossem jogadores ou apreciadores. Assim, as toadas do batuque arariano, em sua composição, tinham toda uma singularidade concebida pelos moradores da comunidade, algo que revela a força *sui generis* desta vivência afrocultural no Extremo Sul da Bahia.

Entre as toadas entoadas durante a realização do batuque arariano, observa-se que, segundo Zuza, algumas foram produzidas por moradores da própria comunidade. Por sua vez, outras composições eram reproduções advindas tanto de heranças de seus antepassados, transmitidas oralmente, quanto por intermédio de outros indivíduos que chegavam à comunidade oriundos possivelmente de outras regiões.

Rimas, melodias, instrumentos e palavras trazem em si um conjunto de significados que permitem conhecer um pouco sobre as vivências coletivas dos ararianos: ancestralidade, tradições, bem como, sua ligação sociocultural e histórica com os africanos e seus descendentes no Sul e Extremo Sul da Bahia.

Toada 01: Eu mandei carimbar

Eu mandei carimbar
 Meu dinheiro na perna de um
 Batuqueiro
 Eu mandei carimbar
 Meu dinheiro na perna de um
 Batuqueiro
 Eu mandei carimbar
 Meu dinheiro na perna de um
 Batuqueiro

(Berli Félix da Silva, morador de Arara)



De acordo Zuza, o encontro de batuqueiros e a formação da roda para a brincadeira representava para os jogadores e apreciadores um momento de diversão; todos participavam de forma distinta. Havia uma turma que jogava e os demais cantavam, batendo palmas, animando e vibrando com as jogadas dos batuqueiros. Quando o “boca de tambor” percebia que a turma não estava muito animada, puxava a toada “Eu mandei carimbar”.

Sobre a toada, Zuza relembra:

No tempo do batuque quando era pra acelerar o batuque, pra dá influência, aí cantava essa moda: “Eu mandei carimbar meu dinheiro na perna de um, batuqueiro”. Quando o batuque estava desanimado, devagar, e o povo não botava pressão, aí o cantador chegava e cantava, todo mundo entrava na atividade, aí todo mundo se animava e o povo que estava por fora caía na roda. Quem estava jogando, jogava com mais esperteza, com mais agilidade. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

O relato de Zuza possibilita entender que, durante a realização do batuque, a função desempenhada pelo “cantador”, conhecido como “boca de tambor”, tinha um papel importante, de instigar os participantes a entrarem no jogo, uma vez que a disposição determinava o grau de animação da brincadeira. É possível afirmar que o papel desempenhado pelo cantador constituía elementos significativos no tocante à sonoridade, agitação e mobilização do batuque. Ser “cantador” ou “puxador” e “tocador” no batuque possivelmente era algo que exigia alguns atributos e habilidades: dominar técnicas de instrumentos membranofônicos, conhecer as composições entoadas e demonstrar experiência sobre a brincadeira do batuque.

A figura do tocador ou puxador no batuque arariano aparece como alguém que encarna uma profunda espiritualidade, pois esse indivíduo tem a responsabilidade de abrir o batuque, uma vez que as mãos que tocam o tambor carregam toda uma energia fornecida pelos ancestrais. Observa-se, também, que o puxador assume a condição de elevar a intensidade da brincadeira, propiciando a todos os participantes uma espécie de vibração e satisfação. Assim, é possível afirmar que o puxador é o grande responsável por conduzir o batuque e, conseqüentemente, propiciar um estado de êxtase aos participantes.

Conforme explica Zuza, a expressão “carimbar o dinheiro na perna de um” correspondia a um tipo de jogada, na qual o batedor direcionava sua perna sobre o oponente tocando-a levemente sobre o outro jogador, com a finalidade de despertá-lo para o golpe seguinte. Por outro lado, o oponente deveria demonstrar que estava atento aos movimentos do batedor, indicando, assim, agilidade para não ser golpeado e, conseqüentemente, não vir ao chão. Os golpes aconteciam de forma sequenciada, sintonizados com as toadas entoadas, por isso era muito importante que os jogadores tivessem uma dupla concentração, tanto no oponente como também no ritmo e nos versos das toadas, os quais determinavam os movimentos a serem realizados pelos batuqueiros.

Toada 02: Batuqueiro do Norte

Batuqueiro do norte
 Segura a sua jogada
 Batuqueiro do sul
 Só pega banda deitada
 Batuqueiro do sul
 Segura a sua jogada
 Batuqueiro do norte
 Só pega banda deitada
 Vou me embora
 Vou me embora
 Como já disse que vou
 Amontado na preguiça
 Que é um bicho corredor
 Batuqueiro do norte
 Segura a sua jogada
 Batuqueiro do sul
 Só pega banda deitada
 (Berli Félix da Silva, morador de Arara)



Esta toada normalmente era cantada no momento que os jogadores realizavam o golpe conhecido como “banda deitada”. Conforme relata Zuza, o termo “batuqueiro do norte” refere-se aos batuqueiros de outra comunidade provenientes do outro lado do rio, Itanhém; já o “batuqueiro do sul” alude aos próprios jogadores de Arara. O encontro entre esses batuqueiros era marcado por uma certa rivalidade. Nota-se que tanto para os batuqueiros de Arara, quanto para os jogadores visitantes, conseguir derrubar o oponente na roda, significaria um triunfo, acompanhado por certa soberba, quando o vencedor era reconhecido como o melhor batuqueiro da região.

Assim como explica Zuza, “quando vinham um do outro lado do rio, o camarada tentava montar, ou seja, derrubar de qualquer jeito”. Ainda sobre a disputa entre batuqueiros do norte e do sul, Antônio de Sola completa:

Tinha uma comitiva de um canto, vinha encontrar com a nossa, de outro distrito, às vezes vinha a comitiva de Canta Galo, vinha de Canta Galo para encontrar com nós na Arara. Batuqueiro de lá... A mesma coisa quando a gente tinha derrubada de machado, tinha aquela disputa, para ver quem era o melhor machadeiro. E o batuqueiro era a mesma coisa para ver quem era o melhor batuqueiro. (Antônio de Sola, ex-morador de Arara)

A brincadeira do batuque arariano, quando reunia jogadores de outras comunidades, era marcada por muitas provocações entre os batuqueiros. Várias histórias podem ser contadas acerca desses encontros, pois, para os praticantes e apreciadores, alguns destes momentos ficaram registrados na memória, por apresentarem confrontos entre os jogadores de forma marcante, como relata Zeco:

Ali ao Norte de Vila Feliz tinha a fazenda de nome, abaixo da Vila Feliz, ali em Teixeira, aquele loteamento ali, mais abaixo cá em frente onde tem uma fábrica de

manilha que vende vaso pra animal beber água, ali no barro vermelho, ao norte, não tem uma fábrica ali? Em frente onde tinha aquela usina do exército. Ali ao norte do rio tinha um senhor de nome mestre Luiz, também ele veio de Salvador, era pedreiro, até hoje, se não desmancharam, tem obra dele ali na [Fazenda] Cascata, a escada daquele sobrado da Cascata foi esse mestre Luiz que fez, então ele fez um rela, pra não sei se foi pra roçar pra plantar café, isso há muitos anos, não me lembro o ano não, antes de 1930, aí ele fez um grande rela e tinha um concunhado dele que morava lá no Apaga Fogo que era batuqueiro e ele mandou convidar esse concunhado dele pro rela e batucar, quando foi de tarde depois que terminou a roçagem aí botou o tambor no terreiro e começaram a batucar. Tinha um Crescêncio que era batuqueiro afamado nas cachoeiras, aí meteu a perna nesse mestre seu Rodrigo, e derrubou rodrigo, Rodrigo levantou mexeu pra lá mexeu pra cá, o Crescêncio ajuntou aí deu uma rodada, ofereceu a saca um ao outro lá, aí o outro foi, tirou ele, ele aguentou a mão quando o outro tornou a meter a perna nele, ele saiu, saiu aí manifestou do lado do Crescêncio, meteu a perna no Crescêncio, Crescêncio dali foi pro chão, aí o Crescêncio levantou e apertou a mão do Rodrigo. Papai que contou. (Derli Félix da Silva, morador de Arara)

O relato de Zeco aponta para alguns aspectos da população arariana relacionados à presença de afrodescendentes que migraram de outras regiões longínquas para localidades do Extremo Sul Baiano. Eles se estabeleceram na região, dotados de certos ofícios, a exemplo do mestre Luiz, que contribuiu para a construção de imponentes imóveis: “a escada daquele sobrado da cascata”. Outro ponto relevante a ser destacado consiste na prática realizada na comunidade de Arara, conhecida como rela, que também será analisada em momento posterior neste trabalho. No batuque, é possível notar que, quando o indivíduo se tornava um excelente batuqueiro, seu nome ecoava por outras comunidades dando a este o título de batuqueiro “afamado”, ou seja, jogador que conhecia todos os cortes (golpes) e mandingas do batuque. Dentre essas figuras que se tornaram conhecidas, pode-se citar Crescêncio.

O batuqueiro Antônio de Sola, assíduo jogador do batuque arariano, relembra a seguinte história:

Vinha uma turma de Canta Galo, chamada família dos Cágado, era sobrenome, aí vinha para encontrar com nós, aí quem fosse o melhor derrubava uns aos outros, eu tanto derrubava quanto caía, aí tinha uma batucada perto do compadre Celso, chegou lá e deu uma batucada em Benedito Dito, ele disse: “vá comer farinha com feijão pra você poder me derrubar!” Eu disse “é né?! treiteiro”. Quando sentei na encruzilhada, joguei na banda de fora da ponta, espichadinho, aí ele caiu lá e eu disse não precisa comer feijão não, com pirão d’água mesmo já venço você. (Antônio de Sola, ex-morador de Arara)

Comumente, a roda do batuque tinha a participação de um contingente expressivo de homens, que não mediam esforços para participarem da brincadeira, principalmente aqueles que já tinham aprendido a jogar. Quando os tambores começavam a rufar, as palmas corriam soltas, o grupo começava a cantar, assim a diversão estava garantida. Dessa forma, as pessoas

prolongavam ao máximo possível a brincadeira. A coisa era tão divertida que ninguém sentia vontade de se retirar, de acordo com o verso da toada: “Vou me embora,/ Vou me embora,/ Como já disse que vô,/ Amontado na preguiça,/ Que é um bicho corredor”.

Toadas 03: A lua nova

Oh, a lua nova deu cheia
 Oh, deu, deu cheia
 A lua nova deu cheia
 Quem tem paixão me arrudeia
 Oh, a lua nova deu cheia
 Oh, deu, deu cheia
 A lua nova deu cheia
 Quem tem paixão me arrudeia
 (Berli Félix da Silva)



As toadas produzidas exclusivamente para a brincadeira do batuque tinham o significado relacionado à expressão corporal, a aspectos históricos, bem como envolver entusiastas ou simplesmente promover o clima de provocação entre os jogadores. Faz-se necessário pontuar que o sentido da palavra provocar era entendido pelo batuqueiro como uma forma de tornar a brincadeira mais divertida, fazer daquele momento um ato que propiciasse, a todos os presentes, encanto e êxtase.

Sobre a toada “Lua nova”, Zuza fornece a seguinte leitura:

Quando o cara chegava na roda do batuque para provocar os colegas, aí ele cantava essa música... Pra botar fogo na fogueira, pro batuque animar. Às vezes o batuque estava meio desanimado, aí chegava um cara de fora, entrava na roda e cantava essa música. Essa parte “quem tem paixão me arrudeia” é isso mesmo. Ele chegava, cantava, aí os outros chegavam no batuque, metia a perna nele e o pau quebrava”.
 (Berli Félix da Silva)

Observa-se que a referida toada, quando entoada, representava um recado direto aos jogadores, propiciando, por intermédio dos movimentos, o entretenimento dos espectadores e, consequentemente, a sua própria diversão. Isso fazia com que o batuque correspondesse às expectativas dos apreciadores que participavam da manifestação com o intuito de se divertirem. Para além da diversão, a roda do batuque pode ser compreendida como um ato de representação social, em que a *performance* dos batuqueiros significava também a lembrança viva da herança africana e afrodescendente do tempo do cativo, tal como nas práticas culturais de comunidades africanas no passado longínquo.

Toada 04: Pisa no massapê

Pisa no massapê
 Escorrega
 Oh pisa no massapê
 Escorrega
 Pisa no massapê
 Escorrega
 Oh pisa no massapê
 Escorrega
 (Berli Félix da Silva)



O termo popular do solo massapê tem estirpe na palavra “amassa pé”, em decorrência do alto grau de pegajosidade, sendo conhecida desta forma no território do Recôncavo Baiano. Vale ressaltar que esse tipo de solo, a depender de sua utilidade, poderá apresentar alguns problemas, em decorrência de sua pegajosidade excessiva, dureza e rachaduras. Entretanto, apresenta excelente fertilidade na condição natural (CURI *et al.*, 1993).

Entre os séculos XVI e XVII, Portugal implementou um processo de colonização do Brasil, introduzindo a cana-de-açúcar como primeira atividade econômica a ser explorada. A região onde melhor se teve o desenvolvimento da cana-de-açúcar foi o litoral nordeste (FAUSTO, 1996), devido às condições naturais favoráveis: clima tropical úmido, solo do tipo massapê, com destaque para a região que atualmente constitui o Recôncavo Baiano.

A toada retrata ainda sobre a condição de equilíbrio, concentração e força dos batuqueiros. Sendo assim, D’Ávila (1992) descreve algumas características performáticas do batuque apresentadas por Cascudo (1962, p.151):

Todo o esforço dos lutadores era concentrado em ficar em pé, sem cair. Se, perdendo o equilíbrio, o lutador tombasse, teria perdido, irremediavelmente, a luta. Por isso mesmo, era comum ficarem os batuqueiros em banda solta, isto é, equilibrados numa única perna, a outra no ar, tentando voltar à posição primitiva.

Na comunidade de Arara é possível encontrar o solo tipo massapê. Nos pontos de declive da localidade, esse tipo de solo, quando molhado pela chuva, fica totalmente escorregadio, podendo levar ao chão quem ousar transitar sobre ele. Desse modo, metaforicamente, todo jogador de batuque estava sujeito, conforme relata seu Zuza:

O cara que estava no batuque pra cair não custava. O massapê escorrega, não? Então, no batuque tinha que tá preparado para cair, qualquer coisa estava caindo. Se o cara vacilasse, tomava um golpe e ia cair do outro lado lá. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

Toada 05: O engenho quer moer

O engenho quer moer
 O engenho quer moer
 Meu boi não quer
 O engenho quer moer
 Meu boi não quer
 Ôooh Moi moi moi
 Ôooh Moi moi moi
 Ôooh Moi moi moi
 Ôooh Moi moi moi
 O engenho quer moer
 Meu boi não quer
 O engenho quer moer
 Meu boi não quer
 O engenho quer moer
 Meu boi não quer
 (Berli Félix da Silva)



A toada acima, quando entoada nos batuques ararianos, bem como as demais, tinha um papel de promover a animação e transmitir aos participantes saberes acerca da história dos seus ancestrais por intermédio da tradição oral, suscitando uma recomposição do passado da comunidade pelo elo com os africanos e afrodescendentes egressos do cativo. Na toada, os termos “engenho” e “boi” estão relacionadas ao conjunto de narrativas transmitidas oralmente pelos moradores antigos da comunidade às novas gerações. Nesse sentido, faz uma nítida alusão à história do Brasil Colonial, com destaque para o período da produção açucareira que se deu nos séculos XVI-XVII e início do XIX.

Durante os séculos XVI e XVII, a principal atividade econômica do Brasil foi a produção de cana-de-açúcar, sendo o Nordeste o centro dessa produção, com proeminência de Pernambuco e Bahia. Na Bahia, a instalação do primeiro engenho de cana de açúcar ocorreu durante a gestão do governador geral Tomé de Souza (1549-1553), conforme explica Fausto:

Um dos objetivos centrais da criação do governo geral foi incentivar a produção na abandonada Capitania da Bahia. O Regimento de Tomé de Sousa continha uma série de preceitos destinados a estimular o plantio e a moenda de cana, concedendo, entre outras vantagens, isenção de impostos por um certo tempo. Além disso, o governador-geral, ainda por determinação do regimento, construiu um engenho de propriedade da Coroa em Pirajá, próximo a Salvador. (FAUSTO, 1996, p.47).

A expressão “O engenho quer moer, meu boi não quer” faz referência ao processo de moagem da cana de açúcar no engenho. A cana era processada por um sistema de tambores, movida por força hidráulica (engenhos reais) ou força motriz animal (engenhos de trapiche). Vale ressaltar que o principal animal utilizado na moagem foi o gado, que também servia como alimento para os senhores que desfrutavam das melhores partes, enquanto as vísceras passaram a ser aproveitadas pelos escravizados em suas alimentações (FAUSTO, 1996).

O termo “gente” faz alusão à mão de obra escravizada negroafricana, utilizada durante o período de produção açucareira no Brasil Colônia. A implementação dessa produção era constituída por várias etapas: plantação, colheita, moagem, extração do líquido, purificação e purgação (FAUSTO, 1996). Todo o trabalho era realizado por mãos negras escravizadas. Dessa forma, a toada permite compreender como os negros/negras constituíram a principal força de trabalho durante a produção de cana-de-açúcar, bem como outras atividades. Essa mesma mão de obra seria utilizada até o século XIX nas atividades econômicas da mineração e cafeeira.

Um aspecto relevante da toada consiste no aprendizado de Zuza sobre a história dos africanos e seus descendentes no período da escravidão no Extremo Sul da Bahia. Tais informações seriam (re)transmitidas oralmente por sua mãe e avô materno, sendo este filho de escravizados. Sobre a composição, Zuza relata:

No tempo da escravatura, existia os engenhos de moer cana, aí o cara ia tocar a mulazinha pra moer a cana, aí o boi não queria, não, aí tirava a toada. O boi não queria moer, aí metia a pancada no boi para ele trabalhar. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

Toada 06: Batuca Negro

Batuca nego
 Que branco não vem cá
 (Berli Félix da Silva, morador de Arara)



A análise de alguns léxicos encontrados nas toadas do batuque arariano, permite entender de forma mais clara como essa comunidade carrega em sua história sociocultural um leque impressionante de aspectos imbricados com a história dos africanos e afrodescendentes no Extremo Sul Baiano. Com relação às palavras utilizadas na toada “batuca nego”, a reflexão sobre os múltiplos significados da palavra batuque possibilita entender como as ressignificações culturais afrodiaspóricas foram mantidas em comunidades rurais do Extremo Sul Baiano. Conforme explica Corrêa (1961, p.663), a palavra batuque pode ser traduzida

como: “s.m., dança dos negros da África; fig. ruído, batida”. Sobre o mesmo termo, Cacciatore (1977, p.66), fornece o seguinte significado:

nome genérico dado às danças negras africanas; dança africana de umbigada; toda a reunião onde há danças com atabaques; designação ingênua para os cultos afrobrasileiros do Estado do Rio Grande do Sul [...]; designação ingênua, genérica aos cultos de influências nagô-pajelança, Umbanda, nagô-mina, etc., na Amazônia, especialmente no Estado do Pará [...]. Etim.: formação do português batuque = ato de bater (aplicado pelos portugueses aos tambores na África), ou bem do Landim (Xironga) [...].

Observa-se que o conteúdo genérico para a palavra batuque limita sua particularidade quando entendida no âmbito religioso e festivo, bem como forma de manifestação afrocultural caracterizada por um tipo de luta, conforme propõe Lopes (2006): pernada, batuque-boi.

No contexto da escravidão, a reunião de pretos/pretas para se divertirem ou realizarem seus rituais, aos olhos dos senhores, eram eventos que tinham duplo significado: representavam um perigo iminente de revolta ou simplesmente uma perturbação ao descanso dos senhores.

Com relação a essa visão dos senhores, Mendonça (2012, p. 95) explica:

No começo do século XIX, a Bahia aos domingos fervia com atoarda dos batuques, e os senhores de escravos, indignados com a perturbação de seu repouso dominical, chegaram a ir ao Conde dos Arcos, então governador, para lhe pedir a extinção. E o Conde, em resposta, alegou que os batuques constituíam uma medida administrativa.

O relato de Zeco revela de forma precisa e pertinente as ideias que orbitam sobre a toada:

O branco não vinha pro batuque, ficava dentro de casa, escutando a zoada e se distraíndo. Branco era o senhor né?! Ele ficava na dele e tal. [...] O negro como não tinha prestígio, só brincava longe do branco, era única maneira dele se divertir, aí se o branco vinha, o negro se aborrecia. Por isso, quando o branco estava longe o negro batucava, brincava, pulava e jogava também. (Derli Félix da Silva, morador de Arara)

A performance vocal das toadas do batuque interpretadas pelo morador Zuza expressa uma carga muito intensa de emotividade. A potência da voz parece conduzi-lo às rodas de batuque, a entonação das palavras transborda dos lábios de forma adocicada, seu semblante contrai-se em um vai e vem de satisfação e, ao término de cada toada, o êxtase das reminiscências do batuque expressa-se por uma explosão de gargalhadas, definindo assim, sentimento maior dessas vivências, ou seja: a alegria de participar das rodas do batuque.

Os batuqueiros que se encontram em vida na comunidade de Arara são griôs, responsáveis por transmitir, via tradição oral, um conjunto de saberes sobre os seguintes

aspectos: vida cotidiana, vivências culturais, conhecimentos sobre fauna e flora, atividades produtivas e religiosidades. Esses homens e seus relatos simbolizam a história viva dessa comunidade, representam, em última análise, arquivos orais relevantes para a reconstituição da história dos africanos e seus descendentes do Extremo Sul Baiano. Nesse sentido, as toadas, *performances* e instrumentos do batuque carregam um conjunto de significados que demonstram a relevância dessa manifestação afrocultural para a história social cultural da Bahia.

2.8 Bater tambor, batucar

Os principais aspectos identificados na música africana são ritmo-percussivo, coreográfico, místico-religioso, vocal, lexical e humorístico, sendo o ritmo-percussivo o elemento físico fundamental da música negra. Observa-se também que, entre os povos de África, existem alguns instrumentos característicos, dentre os quais se identificam: palmas, assobio, castanholas (estalando os dedos), atabaques (tambaques) quadrados, ganzá (reco-reco), marimbas com coité, berimbaus (rucunco na Bahia), marimbau, tambor de onça (Maranhão, época natalina), matungo (cuia com tiras de ferro harmônicas). (D'AVILLA, 1992)

A região que compreende a parte conhecida como África Negra é formada por uma diversidade incrível de corpos e culturas, tendo muitos aspectos em comum, no qual o uso do tambor ocupa uma posição de destaque. Compreende-se de forma genérica como música africana o acervo de músicas tradicionais das etnias que se encontram ao sul do Rio Senegal e à beira dos lagos Chade e Tana (BINA, 2006).

Com relação aos povos que ocupam o sul do Rio Senegal e dos lagos Chade e Tana e suas distinções, convém sublinhar que estes apresentam alguns aspectos comuns no tocante à musicalidade, descritas por Bina (2006, p.16-17):

A música africana apresenta uma pureza original e é expressão de uma cultura coletiva profundamente ligada à vida social. É uma maneira de ser e agir em harmonia com a natureza; [...] Os instrumentos devem “falar” a linguagem da comunidade que os utiliza. A confecção e a prática instrumentais na África obedecem a critérios flexíveis de acordo com a língua, cultura e personalidade do músico que toca e confecciona os instrumentos. Serão utilizados os materiais mais simples, cujas sonoridades são naturais e familiares. Por toda parte procura-se misturar o som quando ele é demasiado límpido. Colocam-se chocalhos fixados nos pulsos dos músicos, apitos adaptados nas caixas e nos ressonadores de cabaça, ou

grãos secos introduzidos dentro delas, anéis e penduricalhos nos contornos dos tambores, etc.

Sobre os tipos de sonoridade de tambores encontrados em algumas regiões da África, especialmente Moçambique e Angola, Bina (2006), utilizando como referência o Ministério da Educação e Cultura de Moçambique, verifica algumas modalidades de tambores:

Em Moçambique é muito comum o uso dos tambores no cotidiano do povo. Lá existe uma dança chamada mapico originária da província de Cabo Delgado, que é acompanhada dos seguintes tambores: Ligoma, Likuti, Singanga (PL. Vinganga), Neya ou Neha, Ntoji ou Ntonha. [...] Há também em Moçambique os “Tambores do Tufo” [...]: Bazuca, Ngajiza, Apústua ou Costa, Duássi ou Luássi (MOÇAMBIQUE, 1980, p. 27-28 *apud* BINA, 2006, p. 21-23).

Sobre os gêneros de tambor em Angola, Bina (2006), debruçando-se no trabalho do angolano José Redinha, identifica alguns tipos de tambores utilizados em eventos culturais neste país:

Em Angola encontra-se uma infinidade de tambores que, com certeza, influenciaram os atabaques brasileiros. Seu formato e efeito sonoro assemelham-se a vários tambores utilizados no Brasil, por isso elencaremos abaixo o nome [...] de alguns deles: Quipuita (kipwita Ou Mpwita), Ngoma Ua Txina (ngoma Wa Tchina), Ngoma Ua Mucamba (ngoma Wa Mukamba), Ngoma Ua Mucundo (ngoma Wa Mukundo), Ngoma Ua Cassumbi (ngoma Wa Kasumby), Ngoma Ua Munganga (ngoma Wa Munganga), Ndungu, Mucupela Ou Mucuzo (mukupela Ou Mukuazo), Ngoma Ua Nguri Ua Cama (ngoma Wa Nguri Wa Kama), Ngoma Ua Cacongo (ngoma Wa Kakongu), Ngoma Ua Mucundo Ua Cuvunga (Ngoma Wa Mukunda Wa Kuvunga), Tambor Ambuela (tambor Mbwela), Tambor Muxicongo (Ngoma A Muchikongu), Pandeiro, Tambor Moderno (REDINHA, 1974, p. 163-179 *apud* BINA, 2006, p. 23).

As modalidades de tambores mencionadas acima quanto à confecção, material utilizado e função sociocultural, demonstram que cada modelo contém signos muito particulares. Faz-se necessário destacar o tambor moçambicano Ligoma, o qual é feito a partir de um tronco cavado, aberto de um lado e com uma membrana de pele de animal na outra extremidade. Esse modelo de tambor, com sua confecção específica, existe em toda a África banto e faz parte do evento do batuque arariano, bem como em diversas outras manifestações da cultura afro-brasileira, a exemplo do jongo. Isso demonstrava a profunda ligação dos instrumentos musicais africanos e aqueles que eram utilizados também nas manifestações afroculturais na comunidade de Arara.

A migração compulsória de africanos, de diversas etnias para a Bahia entre os séculos XVI e XIX, significou também a transferência de um incrível acervo da cultura material/imaterial destes povos, que, fundidos com elementos da cultura indígena e europeia,

resultou no hibridismo da cultura afroeuroindígena. Dentro do universo da cultura material africana da Bahia, é possível apontar inúmeros instrumentos musicais, que normalmente eram utilizados nas diversas atividades festivas e religiosas dos negros. Carneiro (1936, p. 109-113) fornece uma lista com alguns desses instrumentos musicais:

Nos candomblés, a orquestra se compõe, em regra, de quatro instrumentos, — tabaque, agogô, chocalho e cabaça. O primeiro, o tabaque (tambaque, atabaque...) é o mesmo tam-tam de todos os povos primitivos do mundo, — uma pele seca de animal estendida sobre a extremidade de um cilindro oco. No tempo de Manuel Querino, havia várias espécies de tabaques, — pequenos, batás, e grandes, ilús, — afora os grandes tabaques de guerra, batás-côtôs, que desempenharam grande papel nos levantes de escravos na Bahia nos começos do Século XIX, o que determinou a proibição expressa da sua importação desde 1835 O agôgô — corrutela de akôkô, relógio ou tempo (hora), em nagô, — é quase sempre um pedaço de ferro qualquer, percutido por outro menor. E a explicação está em que, em nagô, agôgô {akôkô} significa ainda, por extensão, qualquer som metálico ou qualquer instrumento metálico que produza som. Em outras nações, o agôgô é também formado por dois cones ôcos e sem base, de tamanhos diferentes, de folha de Flandres, ligados entre si pelos vértices (gan). [...] O chocalho — cilindro de folha de Flandres com seixos dentro, — é por demais conhecido no Brasil. Há a notar, apenas, a existência de um chocalho especial de Xangô, o xêxêré, que literalmente põe doidas as filhas-de-santo. Menos usado, há ainda o adjá, campainha de metal utilizada para reverenciar o santo, ao ouvido de quem se faz soar. Este pequeno instrumento é às vezes constituído por duas campas ligadas por um pé de metal ou formado por uma dupla campânula.

Ainda sobre os instrumentos musicais presentes na Bahia, Carneiro (1936, p. 109-113), explica:

Outros instrumentos musicais dos negros existem ainda, usados exclusivamente nas festas profanas, [...] Entre estes, estão a cuíca (puítid), o pandeiro e o tamborim, bastante conhecidos no Brasil. Há ainda o ganzá (ou canzá), gomo de bambú com talhos transversais, [...] Merece lugar à parte o berimbau, instrumento dos negros bantus, usado principalmente para acompanhar os cânticos da capoeira. O berimbau nada mais é do que um arco de madeira, vibrado por uma vareta. A esse arco se junta a metade de uma cabaça, presa a ele por um cordão que atravessa o fundo da mesma. A parte oca da cabaça serve de caixa de ressonância, ligada ao peito do tocador. Este instrumento chama-se, na Bahia, berimbau ou ganga, [...].

Entre os instrumentos musicais utilizados nos eventos culturais de matriz africana na Bahia, o tambor é o mais difundido, estando presente nos rituais religiosos, roda de samba, afoxés, batuques, capoeira, dentre outros. Robert Slenes (1997) esclarece que “até meados do século XIX o tambor era conhecido como tambu”. Na Bahia existem tipos variados de tambor, o mais conhecido e tocado é o atabaque.

De acordo Slenes (1992), a palavra ngoma significa tambor. Em kimbundu, ngoma significa um tambor confeccionado de comprido pau oco. Em relação à confecção e batida do tambor, Rodrigues (1935, p. 239) descreve:

Como na África, onde é um poderoso elemento tanto de guerra como de caça, no Brasil o tambor é o instrumento musical por excelência dos Pretos. Variadíssimo de forma, é fundamentalmente constituído por um grosso cilindro oco, de madeira, tronco de árvore escavada internamente, em cuja extremidade superior se distende fortemente uma pele de animal, sobre a qual se bate o punho fechado ou com vaquetas. Às vezes complicam mais os instrumentos.

No tocante à prática e instrumentos do batuque, D'Ávila (1992) aborda a temática a partir das seguintes considerações realizadas por Ramos (1934, p. 162):

no início do século XIX, somente constituído de instrumentos de percussão (membranofones, idiofones), o Batuque surgiu com esta designação em consequência da homologação entre os atos do “bater”, semelhantemente verificados tanto na forma primitiva do candomblé - o batucajé na Bahia (dança religiosa de negros na qual os atabaques marcavam o ritmo para o contato com as divindades), quanto numa modalidade de capoeira, o famoso batuque - boi ou pernada (ou simplesmente batuque). Essa luta popular de origem africana, muito praticada nos municípios de Cachoeira, Santo Amaro e na capital da Bahia, era acompanhada de pandeiro, ganzá, berimbau (o único cordofone, como exceção, e idiofone, concomitantemente), instrumentos que conduziam inúmeras cantigas que, em letra e melodia rítmico-percussiva, demonstravam claramente a procedência banto, como ocorre com a capoeira de nossos dias.

No batuque arariano, é possível verificar que as toadas entoadas durante a brincadeira, no tocante ao ritmo, léxico e, principalmente, os instrumentos musicais (tambor e palmas), constituíam elementos comuns encontrados em várias manifestações culturais da África Negra. Com relação aos instrumentos percussivos, Antônio de Sola destaca: “Dois tambor. Era oco deste tamanho... não tem esse tambor de macumba aê?!”. O modelo de tambor, o atabaque, considerado por Antônio de Sola, é aquele utilizado nos rituais de religiões de matriz africana na Bahia, com destaque para o candomblé. O tambor, em sua configuração, apresenta diferenças no tamanho (pequenos, médios e grandes) e na membrana (couro) utilizada como revestimento. Convém ressaltar que a quantidade de tambores presentes no batuque arariano variava, conforme relata Zuza:

Eram dois, três tambores. É o médio e o grande. Começava com o menor, aí começava o ensaio, o grande era só chamando BUM BLUM. E os outros menor era os que batia de novo. [...] que dobrava o tambor, era bonito demais. O que dava mais som era o médio. O grande era só devagar, não batia direito. O menor era para repinicar, ele batia e repinicava, e o outro médio esse aí era o que chamava mesmo a atenção. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

O tambor utilizado no batuque arariano era confeccionado artesanalmente por aqueles que dominavam a técnica deste ofício, herdada de seus ancestrais que passavam, por

intermédio da tradição oral, de geração a geração. Existia na comunidade um artesão conhecido como velho Tito, filho de africanos, que chegou à localidade por volta do início do século XX, vindo de Salvador. O processo de construção do tambor obedecia a algumas etapas que se iniciavam com a retirada da madeira, nomeada pelos moradores de tambor, existente na mata em torno da comunidade de Arara. A confecção dos tambores, de acordo com Zuza, processava-se da seguinte forma:

Não chama raizeira (árvore), aqui para nós é tambor, aqui para nós tambor. Os sertanejos, os capixabas dão o nome aí de raizeira. Hoje mesmo encontrei um pé de tambor. Ela é oca por dentro. É muito difícil encontrar uma árvore tambor. Ia lá e cortava, assim um pedaço de 1 metro ou mais de comprimento. Quando acabava ou arranjava um couro de veado. Veado inteiro e veado branco. O mateiro era o veado vermelho. O veado branco a gente chama corsa. Aí pegava, cortava... Quando acabava pegava aquele couro, molhava, ajeitava... Molhava ele, raspava aquele pelo todo e quando acabava cortava, fazia o jeito da boca do tambor. Botava assim para trás. Cortava não... acertava com o facão para o couro podia ficar bem apoiado. Aí dobrava ali, aí botava um arco de cipó e arco de barril, aquela erva de arrum. Aí enrolava o coro ali, aí puxava ele assim para trás, quando acaba pegava umas cunhas botava duas dobras de cipó, um na frente outro atrás. E aí batia umas cunhas. Colocava a cunha para apertar o couro, pra ficar bem apertado. Aí quando batia na boca daquilo assim, o bicho zoava: petreque petreque petreque. É grosso, tinha tambor que dava 40 cm [de] roda... (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

Ainda sobre a forma de construção dos instrumentos membranofones utilizados no batuque arariano, Wilson Explica:

O tambor era tirado, ia na mata, cortava aquelas toras de uma madeira chamada tambor, aqui tem dele ainda aí na mata, aí nessa matinha aí tem pé dele, onde tem outra mata que tem também, é aí do lado de cima, embaixando, você não atravessa o córrego? Aí, lá em cima, pra cima do antigo eucalipto a mata é da Fibria, lá tem também, eu não sei se ali na mata onde Adelson mora tem... não sei se tem. Mas a mata tem muito dessas madeiras. Novo, eu sei que tem, agora não sei se grosso assim. É uma madeira branca, ela é boa pra fogo, ela é boa, cortava pra fazer lenha, ela nasce, cria, agora ela apodrece por dentro que fica aquele oco, por fora fica tudo verde e, por dentro aquele miolo acaba tudo. Derrubava, cortava aqueles pedaços assim, acertava com um facão, tudo ao redor assim direitinho, aí pegava couro de corsa, veado branco, aí cortava, pregava na cabeça do tambor, do pau, aí batia, quando acabar, não fazia um tecido de... costurava na beira de um cipó, aí chegava na cabeça pra cobrir direitinho, aí para ele tinir fazia umas cunhas. Você sabe o que é cunha, né? Cortava a madeira assim, de um lado e de outro, e botava assim enfincando, quando queria fazer, quando acabava a festa, folgava aquela que batia e folgava, quando estava, quando era para fazer o samba do batuque batia tudo as cunhas e os bichos tininha. (Wilson, morador de Arara).

O relato de Wilson, transcrito acima, apresenta formidável riqueza de detalhes sobre a árvore nomeada de tambor: tamanho, espessura, coloração e utilização, inclusive para fins domésticos: “É uma madeira branca, ela é boa pra fogo, ela é boa, cortava pra fazer lenha”.

A manifestação cultural do batuque arariano indubitavelmente simbolizava mais um evento da grandiosa herança africana e afrodescendente no Extremo Sul Baiano. Os elementos que compõem o batuque - *performance* corporal, toadas e instrumentos - carregam em si valores que representam para a população negra um conjunto de significados que perpassa a ancestralidade, a ligação com o universo africano, pois quando os batuqueiros de Arara se reuniam para brincar, reproduziam costumes, tradições, configurações, ritos praticados pelos seus ascendentes. A roda do batuque representava muito mais do que um momento de entretenimento, pois ali materializam-se as experiências transmitidas pela tradição oral dos povos africanos.

Nesse sentido, para Zuza, o batuque tinha o seguinte significado:

Lembra as festas dos pretos, na escravidão, a noite que reunia na roda pra fazer a brincadeira, nas horas de folga os escravos se divertiam pra valer, a noite toda era uma festa que eu gostava de brincar, formava uma roda, todo mundo brincava, todo mundo se divertia muito, jogava, brincava, era isso que significava pra mim o batuque. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

CAPÍTULO 03

O SAMBA DE RODA NA COMUNIDADE DE ARARA É DE CAIXA E PANDEIRO

3.1 O samba de Roda na Bahia

O samba da minha terra deixa a gente mole
 Quando se canta todo mundo bole, quando se canta todo mundo bole
 Eu nasci com o samba e no samba me criei
 Do danado do samba nunca me separei
 O samba da minha terra deixa a gente mole
 Quando se canta todo mundo bole, quando se canta todo mundo bole
 Quem não gosta do samba bom sujeito não é
 Ou é ruim da cabeça ou doente do pé. (Caymmi, 1961)

A música “Samba da minha terra”, lançada em 1940, por Dorival Caymmi, aponta para algumas reflexões sobre a manifestação cultural do samba de roda. O primeiro aspecto a ser destacado acerca da canção está em seu próprio título. O enunciado explicita de forma afirmativa que Caymmi, nessa canção, trata especificamente de uma modalidade do samba comum na Bahia, mais frequente em Salvador e no Recôncavo Baiano, ou seja, o samba de roda. A referência do autor resulta da experiência, vivência e possivelmente do contato direto

com as rodas de samba em Salvador: “eu nasci com o samba e no samba me criei, do danado do samba nunca me separei”.

Um aspecto a considerar sobre a vida de Caymmi, seria o logradouro onde ele nascera, ou seja, na rua Luiz Gama, situada no Bairro Capelinha de São Caetano, que se encontra próximo dos bairros da Massaranduba e Uruguai. Essa é uma região que tinha uma forte tradição de grupos de samba de roda, conforme descreve o jornal *O Alabama*, em publicação de 1866, citado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN; 2007, p. 31):

Houve samba no Uruguai
 A vinte e três do passado
 (...)
 Mestre Paulino ferreiro
 Com a viola empunhada
 Acompanhava na prima
 Uma chula bem tirada
 A Mariquinhas rufava
 Com muito garbo o pandeiro
 Custódia tirava o samba
 Tocava o samba o Pinheiro
 Miguel Corcunda e Paulina
 Respondiam a toada
 De vez em quando tomando
 De cachaça uma golada
 Saiu então o Elias
 A fazer seu roda-pé
 Dá embigada no Victor
 E cai sobre um canapé.

Ainda sobre a composição, um ponto a se destacar é a própria palavra samba. Na Bahia, o primeiro registro sobre o termo samba data da primeira metade do século XIX (1844), conforme explica Reis:

Ontem quase 9 horas da noite, depois das prisões fechadas, ouvi um alarme, que não podia perceber se era samba de africanos, ou de nacionais [...] vim à guarda informar-me aonde era aquele estrondo, quando vi que era na 4a prisão desta cadeia [...] imediatamente disse ao sargento mandasse a sentinela conter a ordem naquela prisão: cessou o samba [...]. (REIS, 2002, p. 130 *apud* Iphan, 2007, p. 30).

Sobre os registros do samba de roda, em cidades da Bahia, em 1864, observa-se a segunda referência sobre essa manifestação cultural dos negros, conforme revela Jocélio Teles dos Santos: “Nos becos da Rua da Castanheda, por exemplo, havia, segundo o jornal O Alabama [de 26/1/1864], sambas, todas as noites, acompanhados de pratos e pandeiros” (SANTOS, 1998, p. 23-4 *apud* Iphan, 2007, p. 30). É possível notar na descrição desse evento, ou seja, o samba, que era comum a utilização de instrumentos membranofônicos (pandeiro) e idiofônicos (pratos), instrumentos que ainda são utilizados nos sambas de roda da Bahia.

Na primeira metade do século XX, o samba de roda na Bahia torna-se objeto de interesse de alguns intelectuais que passam a dar visibilidade a essa manifestação cultural negra, principalmente na região Sudeste, que passava por um intenso processo de urbanização. Conforme observa-se no Dossiê do Iphan (2007, p. 32):

No final do século XIX e na primeira metade do seguinte, o samba baiano tornou-se objeto de interesse de intelectuais, sendo mencionado e descrito sumariamente pelos principais estudiosos do campo afro-baiano, como Nina Rodrigues, Manoel Querino, Artur Ramos e, sobretudo, Edison Carneiro. Este período coincide [...] com o da ascensão do samba feito no Rio de Janeiro, como gênero de canção urbana gravada em discos e tocada no rádio. Coincide, na verdade, com as etapas iniciais do predomínio do modo de vida industrial e urbano – e de estabelecimento de um mercado de entretenimento de massas – no país. Tais processos influenciaram, é claro, a prática do samba de roda, cuja importância declinou muito em Salvador, embora tenha declinado menos em muitas partes do estado da Bahia, e, em particular, no Recôncavo.

Sobre os aspectos genéricos do samba, este se relaciona de forma combinada a música, composição poética, *performance* corporal e vivência social. A participação no samba ocorre de forma distinta, alguns tocam e cantam, outros dançam e há aqueles que simplesmente apreciam. Observa-se que uma roda de samba representa um momento de sociabilidade, em que os participantes têm a experiência de compartilhar um conjunto de práticas e representações sociais, permitindo a esses agregarem os mais variados saberes e valores (ZAMITH, 1992).

Quando se aborda o samba de roda na Bahia, não se pode incorrer no equívoco de tratar apenas de um tipo homogeneizado, pois pode variar de acordo a localidade onde a manifestação cultural é vivenciada. No entanto, independentemente do espaço e tempo, apresenta uma “configuração interna” comum em relação a alguns aspectos: 1. combinação de música com *performance* corporal; 2. instrumentos membranofones e cordofones; 3. interação

música/texto/coreografia; 4. roda ou semicírculo com indivíduo único ao centro que executa passos ao som de instrumento; 5. com palmas os dançarinos imprimem o padrão rítmico; 6. participantes de faixa etária e gêneros distintos; 7. solo vocal é acompanhado de resposta coral; 8. presente tanto na zona rural quanto urbana; 9. relacionado a contextos religiosos (candomblé, catolicismo), bem como no âmbito doméstico (aniversários, casamentos) (ZAMITH, 1992).

O samba de roda da Bahia, apesar de constituir uma manifestação cultural negra relevante para a própria história do Brasil, até 2004 não era objeto de destaque para os pesquisadores, observando-se uma mudança nessa condição a partir desse ano. O principal fato transformador desse processo foi o registro e o reconhecimento do samba de roda do Recôncavo Baiano no livro *Formas de Expressão*, que acarretou na sua proclamação pelo IPHAN como patrimônio cultural do Brasil. Além disso, a manifestação cultural foi contemplada, em 2005, como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, título declarado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Tais reconhecimentos permitiram que o samba de roda do Recôncavo e outras localidades da Bahia passassem a ter uma maior visibilidade e reconhecimento, possibilitando o interesse em pesquisas sobre os múltiplos sambas de roda que se encontram em diversas localidades do estado da Bahia (CARMO, 2009).

Com a visibilidade alcançada pelo samba de roda da Bahia, após reconhecimento pelo Iphan e pela Unesco, como Patrimônio Cultural Nacional e da Humanidade, o objeto desta pesquisa, o samba de caixa e pandeiro da comunidade de Arara vem a contribuir de forma substancial para o adensamento desse reconhecimento. Assim, o estudo aprofundado dessa manifestação afrocultural no Extremo Sul Baiano será mais um registro de um tipo de samba de roda, com seus elementos comuns e suas particularidades.

3.2 Samba de Caixa e Pandeiro Arariano: um samba de roda peculiar

Conforme encontra-se no dossiê do Iphan (2007), existem duas modalidades básicas de samba de roda na Bahia: samba chula e samba corrido, as quais apresentam alguns pontos de semelhança e expressivas diferenças. Faz-se necessário salientar que as categorias de samba de roda citadas constituem um suporte significativo para os pesquisadores, pois, com base nas características de cada samba, é possível identificá-los adequadamente. Por isso, para

melhor compreender os elementos que compõem o samba de caixa e pandeiro, a metodologia utilizada consistirá numa comparação entre as duas modalidades, a partir de uma propostaêmica e ética, no sentido de reproduzir o conhecimento sobre essa manifestação com a maior fidelidade possível aos relatos dos moradores de Arara.

Sobre o samba corrido e samba chula (ou samba de parada), Waddey (1980, p. 258) explica:

Samba de parada refere-se ao fato de os cantores pararem de cantar enquanto um dançarino dança, e o dançarino parar de dançar enquanto o cantor canta. No samba corrido, por outro lado, o canto e a dança não apenas são contínuos e simultâneos, mas diversos dançarinos podem entrar na roda de uma vez só, o que é rigorosamente proibido no samba de parada.

A modalidade conhecida como samba corrido, presente mais comumente em Salvador e região do Recôncavo, pode ser conhecida também, genericamente, como samba de roda. A música e dança são os principais elementos em que se observam as diferenças marcantes entre o samba corrido e samba chula, tendo como pontos de distinções alguns aspectos básicos. Na comunidade de Arara, o samba de caixa e pandeiro tem raízes similares nas modalidades de samba corrido e chula, porém apresentando aspectos singulares na sua composição. Durante a realização do evento descrito a seguir, observa-se que o centro da roda era ocupado por dois ou mais dançarinos, conforme afirma Zuza:

Se era uma casa pequena, às vezes tinha um grupo de gente grande, aí fazia a palhoça de palha de palmeira ou então ajeitava um couro de boi; naquele tempo lona de plástico não existia, só existia aquela lona grossa, quem tinha condição de arranjar uma lona grossa fazia a barraca de lona, e aí fazia a festa e, quem não tinha fazia de palha de dendê, palha de coco que tinha aqui na região, fazia aquela palhoça e aí brincava a noite toda. Os cantadores do samba sentava num banco, num cepo [...] faziam uma roda, brincava sempre de dois a dois: um homem e uma mulher. Às vezes brincava dois casais e às vezes brincava um casal. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

O relato de Zuza revela uma peculiaridade do samba de caixa e pandeiro, nota-se que os dançarinos que ocupavam o centro da roda poderiam ser um casal ou dois casais, que realizavam as *performances* corporais de forma sincrônica e sem qualquer atropelamento entre os participantes. Outro aspecto que chama a atenção nesse samba está relacionado à questão socioeconômica e também ao espaço, pois o evento poderia acontecer no ambiente domiciliar ou na área externa. Tal condição estava diretamente ligada à quantidade de participantes, bem como ao poder aquisitivo do anfitrião. Por outro lado, de acordo com o Iphan (2007), quando se trata do tipo de samba chula, apenas um indivíduo pode ocupar o meio da roda.

O relato de Maria Inês, 58 anos, moradora da comunidade de Arara e filha do batuqueiro Zuza, traduz com nitidez a relação *performance/música/instrumentos*:

No início, os homens que começavam com os instrumentos; tocando, cantando e as mulheres ficavam à parte; daí em diante, a partir do momento que eles iam ali com aquelas cantorias, um dos homens entrava na roda e começava a fazer uma gracinha, rodando pra lá e pra cá como se estivesse convidando a dama pra ir pra roda e as mulheres eram sempre mais reservadas e até que eles iam lá e iam lá e começavam provocar e elas entravam na roda; às vezes iam duas, três, depois entrava de uma em uma. Teve uma vez também, foi ali na roda mesmo, rodando ali, brincando, entrava um, saía outro, as mulheres batiam palmas, uma entrava no centro da roda e aí, eles iam brincando, e os homens usando diversas estratégias pra buscar a dama, convidar pra entrar na roda. (Maria Inês, moradora de Arara)

Em relação à associação entre dança, canto e instrumentos, no samba de caixa e pandeiro arariano, nota-se uma simultaneidade, ou seja, durante a realização musical (cantos e instrumentos), a sambadeira e o sambador podem executar suas *performances* corporais. Não se percebe qualquer compartimentalização dos elementos constitutivos do samba de caixa e pandeiro, pois música/dança/instrumentos eram perfeitamente agregados.

Um ponto que chama a atenção nessa expressão reside no fato de que os dançarinos poderiam acompanhar as músicas enquanto estivessem dançando, o que era condição facultativa. No samba chula, entretanto, a dança e o canto nunca acontecem em conjunto, apenas os instrumentos são presentes em ambas as *performances*. Um ponto a se destacar no samba chula reside na preocupação estética (IPHAN, 2007). Dessa forma, existem distinções nítidas entre ambas as modalidades, sendo o samba corrido um estilo mais coeso, livre e transigente; enquanto o chula organiza-se de maneira mais desmembrada, exigente e rigorosa.

3.3 Samba de Caixa e Pandeiro: dança e música

Kubik (2004), citado por Graeff (2015), atenta para a significação e associação dos termos música e dança no universo africano, pontuando que existe uma íntima e plasmada relação entre essas manifestações culturais, aspecto notório entre os pesquisadores. Assim, compreende-se que, de forma análoga, a terminologia “samba” representa simultaneamente a ideia de gênero musical, tipo de dança e evento; inexistem, portanto, termos que possam explicar a definição de música ou dança separadamente (KUBIK, 2004 *apud* GRAEF, 2015).

O samba de roda da Bahia, conforme já foi explanado, apresenta aspectos gerais e especificidades no tocante à música, à dança e aos instrumentos. No samba de roda do

Recôncavo, Graeff (2015, p. 47) explica: “a roda é formada pelos músicos e pelos participantes que cantam em coro, batem palmas e ficam à espera de sua vez de entrar nela, individualmente”. A autora salienta que, na mudança do samba de roda para um evento de palco, ocorre um processo de desmembramento dessa configuração circular.

O samba de caixa e pandeiro em Arara, em sua organização espacial, configurava-se em círculo, apresentando a seguinte estruturação:

Era organizada assim, o pessoal ficava em frente [os assistentes], e os cantadores ficava sentado no banco cantando, o pessoal ao redor assistia e batia palma. O dançador ficava no meio da roda, a obrigação dele era só dançar. O cantador era quem cantava, tirava os versos, desafiava uns aos outros com versos. Tinha vezes que chegava, se ajoelhava no chão, sentava, fazia tanta coisa desassossegado para não perder o verso do outro e ganhar a causa. Se ele não soubesse responder à pergunta que o outro fizesse pra ele, ele ficava vaiado. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

A descrição da roda de samba de Arara apresenta, em sua *performance*, algumas curiosidades. Observa-se que a expressão corporal não se reduzia apenas aos movimentos relacionados ao passo do samba das/os sambadeiras e sambadores, faziam parte do evento outras coreografias: “Tinha vezes que chegava, se ajoelhava no chão”. Estes movimentos estavam relacionados a outra particularidade do samba de roda arariano: a improvisação de versos e movimentos corporais entre os cantadores, que estavam associados aos desafios de perguntas e respostas que eram elaboradas durante a realização do evento, demonstrando, assim, o potencial de criatividade dos participantes. Sobre este aspecto, Dias P. (2001, p. 10) descreve alguns itens do plano literário do samba de roda de umbigada, que são evidenciados também com o vivenciado no samba de caixa e pandeiro em Arara: “o canto improvisado em forma de desafio; a presença de uma linguagem fortemente metafórica, com temas de crônica histórica e social da comunidade”. Segue abaixo uma toada de provocação dos sambadores do samba de caixa e pandeiro arariano:

Provocação:

Amigo meu companheiro

Escute o que vou te falar

Eu nesse samba não vou

Quero que você me diga o que faz pá pará pá pá?

Eu nesse samba não vou!

Resposta:

Eu to falando com você eu não quero mais brincadeira!

Eu nesse samba não vou!

O que faz pá pará pá pá é a palha da palmeira na hora que o vento dá

Eu nesse samba não vou!

Provocação:

Meu amigo companheiro eu te pergunto meu moço

Eu nesse samba não vou!

Quero que você me diga o bicho que mora no Mato Grosso?

Eu nesse samba não vou!

Resposta

Amigo meu companheiro eu vou falar pra você

Eu nesse samba não vou!

O que anda em Mato Grosso é o bicho saruê

Eu nesse samba não vou!

Provocação:

Você diz que sabe muito, toma cuidado rapaz

Eu nesse samba não vou!

Você tá falando tanto, tá falando demais

Eu nesse samba não vou!

Resposta:

Você ta me provocando com um pé adiante e o outro atrás

Eu nesse samba não vou!

Provocação:

Vou-me embora, vou me embora como já disse que vou

Eu nesse samba não vou!

Amontado num bicho corredor

Eu nesse samba não vou!

Resposta:

Ô moço fala a verdade você deixa de injustiça

Eu nesse samba não vou!

O bicho corredor pois ele chama preguiça

Eu nesse samba não vou!

(Berli Félix da Silva, morador de Arara)

O samba de roda da Bahia, bem como o samba de outras regiões do país, partilham da matriz coreográfica da umbigada. De acordo com Silva R. (2010, p.102), “os sambas de umbigada referem-se ao conjunto de manifestações caracterizados pela presença da umbigada ou a menção desse gesto, característico de danças de lúdica amorosa banto-africana”. Dias (2001, p. 10) apresenta algumas características do samba de umbigada:

No plano musical, os tambores feitos em troncos de árvore ocados ou em tanoaria com uma só pele fixada por pregos ou cravos, afinados a fogo, ou a reinterpretação rítmico-timbrística destes em instrumentos de modelo europeu; a afinação da voz pelo tambor; o estilo vocal em que se alternam frases curtas entre solo e coro (responso curto), ou em que o coro repete um refrão fixo, enquanto o solista evolui com certa liberdade. [...] No plano da dança, as formações coreográficas em roda valorizando a performance individual ou de um par ao centro.

De acordo com Graeff (2015, p. 47), a umbigada:

consiste em encostar ou insinuar o encosto entre os ventres daquele que sai e daquele que entra na roda. Podendo ser substituída por um bater de palmas apontando em direção ao próximo dançarino. A umbigada vem perdendo importância na performance, de maneira que os dançarinos se revezam sem qualquer sinalização evidente.

A prática afrocultural da umbigada apresenta fortes elementos simbólicos da constelação cosmológica dos africanos e seus descendentes, pois a concepção de fertilidade também se associa à ideia de kalunga (SLENES, 1992). A concepção cosmológica sobre a kalunga materializa-se na *performance* da umbigada, significando para os africanos a ideia da inexistência de separação entre o mundo dos vivos e dos mortos, pois um dos sentidos da umbigada consiste em evidenciar a interligação por intermédio da fecundidade entre morte e nascimento, conforme expõe Silva R. (2010, p. 162):

Por sua origem, o sentido da umbigada remete à africanidade banto e se relaciona a questões relativas à fertilidade, que secundariamente podem associar-se às noções de sensualidade e feminilidade. Vale lembrar que, tanto no samba de roda como no tambor de crioula, a umbigada é porta de acesso à roda, assim como o ventre nos introduz no mundo.

Nas diversas modalidades de samba de roda da Bahia, é possível encontrar alguns elementos comuns à umbigada, demonstrando a forte relação entre a umbigada e outras formas de vivências culturais afrobaianas. A participação, na condição de sambadeira e sambador no samba de caixa e pandeiro, ocorria de forma espontânea. Deslocavam-se para o centro da roda aqueles/aquelas que dominavam o manejo do samba, ou seja, dominavam perfeitamente as *performances* da dança, sendo direcionado pelo casal que se encontrava no centro, de forma divertida. Conforme relata Zuza, no samba de caixa e pandeiro, o gesto utilizado para a saída de uma dupla e entrada de outra no centro da roda ocorria da seguinte forma:

Às vezes fazia um casal, um homem e uma mulher, ou às vezes fazia dois casais, dois homens e duas mulheres. Aí saíam e brincavam. Quando aquele cansava de brincar, como a gente chamava dava a saca pra o outro. Aí fazia assim, apontava para a outra pessoa, eu apontava pra um e a mulher apontava pra outra. Aí nós dois saía do centro e os dois que estávamos apontando entrava. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

A pertinência do gesto da umbigada, contudo, fica mais clara no relato de Maria Inês, que descreve um movimento para frente, como galos de briga, chegando ao contato físico dos corpos:

As mulheres botavam as mãos pra trás, na cintura, iam rodopiando, não era como aquele samba de escola de samba, rodopiando, aí as mulheres iam rodopiando como se estivesse convidando o homem para entrar na roda, dali entrava um moço, lembro bem assim, só que ele não vinha sambando, batia o pé e parava, batia o pé e parava como se fosse uma conquista. Aí entrava outra senhora e ele ia tentando conduzir aquela dama a pessoa que estava na roda. Quando outro chegava, poderia vir pra tirar ele, só que pra tirar o outro era como se fosse um galo de briga, eles iam encostando o corpo um no outro ele ia batendo assim, e ele ia ficar com a dama e as damas faziam a mesma coisa, as mulheres iam encostando uma na outra pra afastar àquela e ficar na roda. O objetivo era ficar um casal na roda. (Maria Inês, moradora de Arara)

O relato de Maria Inês aponta para questão diferencial entre o samba de roda em Arara e o samba urbano da região Sudeste, em particular do Rio de Janeiro e São Paulo. Nota-se que a coreografia do samba de roda arariano apresenta elementos bem distintos e específicos quanto à forma de dançar: “As mulheres botavam as mãos pra trás, na cintura, iam rodopiando [...], o homem para entrar na roda, dali entrava um moço, lembro bem assim, só que ele não vinha sambando, batia o pé e parava, batia o pé e parava como se fosse uma conquista”.

A descrição da performance realizada no samba de roda arariano revela um ponto de aproximação com a umbigada. O ato insinuativo entre sambadeira e o sambador evidencia a estirpe deste samba de roda com a própria umbigada, conforme relatou Maria Inês: “Quando outro chegava, poderia vir pra tirar ele, só que pra tirar o outro era como se fosse um galo de briga, eles iam encostando o corpo um no outro ele ia batendo assim, e ele ia ficar com a dama e as damas faziam a mesma coisa [...]”. Portanto, o relato de Maria Inês sobre o samba de caixa e pandeiro evidencia o elo entre essa manifestação afrocultural com a umbigada.

Silva (2010, p. 105) acrescenta:

Ainda no que diz respeito à dança, vale acrescentar que nas mulheres as saias rodadas ou ligeiramente rodadas são utilizadas não somente como vestimenta, mas também como elemento cênico, que dá certa progressão do movimento. Os pés descalços ou não são plantados no chão. E a coluna, geralmente, tem leve ou acentuada inclinação de eixo pra frente, acompanhada por flexão nos joelhos e muita mobilidade no quadril.

As sambadeiras, no samba de caixa e pandeiro, tinham um cuidado todo especial com suas indumentárias, pois o tipo de roupa utilizado constituía também elemento do jogo cênico

do samba. Dessa forma, nota-se que as mulheres que participavam do samba previamente confeccionavam suas roupas de forma primorosa. A respeito disso, Maria Inês relata:

Quando não era uma coisa assim programada para alguma festividade, a roupa que elas usavam normalmente era um vestido rodado de chita ou saia, ou roupas camponesas, usavam roupas daquela época, vestido longo pregueado e rodado, sempre tinha que ter roda na roupa, isso pra mulher; o homem com a calça comprida, usava a roupa do trabalho dele do dia a dia, nas festividades, como não tinham o hábito das apresentações, era como se fosse um dia comum, pra eles não era festa não. (Maria Inês, moradora de Arara)

Ainda sobre indumentária das sambadeiras e sambadores, Zuza reforça:

A saia longa, quanto mais longa melhor. Tinha sambadeira que ficava rodando pra jogar a ponta a saia por cima da minha cabeça. Tinha que ser esperto pra rodar ela também, quando ela rodava de um lado eu já rodava pro outro, aí ela perdia o golpe. Quando elas iam pro samba, a maioria delas já iam preparada com aquela roupa longa, aí elas dançava rodando, faziam aquela saia grande assim, e aí brincavam a noite toda. Antigamente a roupa era quadro que a gente chamava, riscado e algodãozim, quando não tinha outro era morim - as roupas de antigamente era essas coisas. A seda, era difícil vê uma pessoa vestido de seda. Tinha gente que colocava anágua na goma para ficar dura, usava lenço na cabeça. Os homens era chapéu mesmo, boné, chapéu de palha. Alguns brincavam de sapato mas a gente gostava mesmo era de brincar descalço, porque apoiava mais e não machucava, na hora que rodava e tropeçava não machucava o pé do outro. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

O relato de Zuza revela uma singularidade cênica do samba de caixa e pandeiro que vai além da *performance* corporal intrínseca do samba de roda. Nota-se que existia a brincadeira em que as/os dançarinas/os que se encontravam no centro da roda precisavam ficar atentas/os à *performance* de suas/seus parceiras/os, pois qualquer desatenção do sambador possibilitaria que a sambadeira aplicasse sobre ele um movimento, no qual a mesma rodava sua saia na altura da cabeça dele, e caso a saia sobrepusesse o sambador, tal condição representaria que o dançarino fora “golpeado”, provocando entre os espectadores gritos que representavam a “humilhação” do sambador. Ressalta-se que se tratava apenas de uma brincadeira, não representando qualquer tipo de desonra para o sambador, pois este, independentemente de ser “golpeado”, continuava na roda divertindo-se normalmente. Outro aspecto identificado encontra-se no cuidado que os dançarinos tinham durante os movimentos, existia uma certa preocupação para que nenhum dos participantes fosse lesionado, notando-se assim, que a relação entre os ararianos fundava-se em valores de solidariedade e, primordialmente, empatia.

No tocante à *performance* da dança no samba de roda, observa-se que as sambadeiras e os sambadores realizam movimentos que se iniciam nos pés e gradativamente produz-se um

conjunto de vibrações que, de forma articulada, coloca todo o corpo em cinesia. No samba, existem aspectos coreográficos importantes relacionados à fala expressa pelo corpo durante a dança,

O segundo aspecto coreográfico fundamental do samba de roda diz respeito ao papel preponderante exercido pela parte inferior do corpo. A expressão, aliás, difundida em todo o Brasil, segundo a qual o sambador tem que saber dizer no pé sintetiza não apenas uma das regras mestras do samba como dança – regra que não é exclusiva do samba de roda – mas também revela qual a parte do corpo que desempenha o papel principal dentro da dança (IPHAN, 2006, p. 56).

Sobre a expressão performática do samba de roda e sua relação direta com o corpo, Maria Inês, sambadeira do samba de caixa e pandeiro, na comunidade de Arara, exemplifica: “[...] faziam as rodas, eles cantando para o santo e tinha alguma coisa ali, e nesse enredo a gente dançava, e dançar o samba, não falava sambar, esse samba que o povo fala de samba no pé, era como se o corpo demonstrasse alguma coisa [...]”.

Comumente, no samba de roda na Bahia, o passe mais característico é o miudinho:

Trata-se de um leve e rápido pisoteado, com os pés na posição paralela e solas plantadas no chão. No caso das sambadeiras, parece ser sempre a partir deste pisoteado que as outras partes do corpo se movem, simultaneamente, e a dança se desdobra. Embora o passo do miudinho seja, em amplitude, pequenino, ele proporciona locomoção cômoda devido à velocidade na qual é executado. Esta locomoção, ademais, pode ser feita para qualquer direção sem sair do miudinho: para frente, para os lados ou para trás, de acordo com o desejo da sambadeira. (IPHAN, 2007, p.53).

No samba de caixa e pandeiro, a expressão corporal das sambadeiras e sambadores ocorria de forma articulada e precisa, cada passe era devidamente encenado em sintonia com a proposta rítmica do samba. Quanto aos movimentos das sambadeiras, Zuza destaca:

A mulher dançava no miudinho mesmo, na ponta do pé. Tinha mulher que o pé parecia que não tinha junta não, pisava no miudinho mesmo: pra frente, pra trás, do lado, rodava, era tudo assim. E os homens, aqueles que sabiam brincar bem, brincava, pisava miúdo, rodava. Quando a mulher tentava rodar ele, ele rodava ela também e, voltava pra posição novamente. Tinha delas que pisava na pontinha do pé assim, não tinha dificuldade nenhuma com isso aqui. A firmeza maior está aqui na pontinha do pé, pisava no calcanhar, mas era mais na pontinha do pé. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

Um aspecto marcante no samba de roda é a relação entre a movimentação da sambadeira e a roda. É preciso salientar que a participação na condição de solista implica dizer que a mulher, compulsoriamente, tem que “correr a roda”. Movimentar-se na roda representa dançar transpondo as fronteiras espaciais estabelecidas pelo corpo. Ou seja, a sambadeira desloca-se, normalmente no sentido anti-horário, conduzindo seu corpo sempre em direção aos músicos, como uma forma de prestigiar os mesmos, e ao mesmo tempo a

sambadeira tem a intenção de explicitar suas habilidades. Demonstra, assim, como é forte a íntima relação entre música e dança, elementos indissociáveis num samba de roda (IPHAN, 2007).

A comissão coreográfica dos solistas no samba de caixa e pandeiro apresentava a seguinte encenação:

Era um casal, eu dançava aqui e minha parceira à esquerda. Aí ela dançava de um lado e eu do outro, os dois parelhados. Quando dava na hora que repinicava o pandeiro e a caixa, aí ela saía acelerada e rodava, e eu tinha que se virar pra não ficar rodado. Quando ela saía eu já saía aqui, rodava e ia pro mesmo lugar que ela tava. Ela saía rodando, de frente pros músicos, os cantador, passava em frente aos músicos e aí já voltava outra vez pra outro canto, ficava lá na frente outra vez tudo de frente um pro outro. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

Ainda sobre a *performance* do samba de caixa e pandeiro, Maria Inês acrescenta:

Quem ia participar formava a roda e os tocadores ficavam sentados num canto, quem ia apreciar ficava mais afastado fora do círculo para as sambadeiras sambar à vontade, as sambadeiras saíam rodando, elas jogavam todo o charme, ela vai rebolando, sambando e vai na frente dos tocadores sim. (Maria Inês, moradora de Arara)

3.4 Caixa, pandeiro, cuíca e toadas

“Canto de um povo de um lugar” - Caetano Veloso

No samba de roda da Bahia, a música ocupa um lugar estruturante, assumindo uma condição de fagulha da *performance* que compõe a cena. As composições comumente carregam uma forte carga simbólica de aspectos da vida cotidiana da comunidade. Compondo o arranjo musical, a sonoridade do canto e instrumentos formam a estrutura básica do samba de roda de modo geral. Esses elementos combinados produzem a melodia e o ritmo que coloca em movimento os corpos participantes da manifestação cultural (CONCEIÇÃO, 2016).

Os instrumentos utilizados no samba de roda da Bahia são bastante variados, podendo alternar de acordo com a região. No Recôncavo Baiano, grupos de samba de roda que utilizam diversos instrumentos musicais, no geral, adotam, principalmente, os instrumentos membranofones (pandeiro, atabaques, timbal, tamborins ou tamborinos e marcação),

cordofones (viola, machete e cavaquinho) e idiofones (prato-e-faca, reco-recos, chocalhos e tabuinha ou taubininha) (IPHAN, 2007).

A manifestação afrocultural do samba de caixa e pandeiro, vivenciada na comunidade de Arara, comumente utilizava instrumentos membranofones: caixa (surdo), pandeiros e cuíca (som grave). De acordo com Zuza,

Tinha a caixa, pandeiro e às vezes tinha a cuíca. Batia a caixa e o pandeiro, e a cuíca ficava: úh! úh! úh! úh! úh! úh! Muita gente chamava de boi, porque quando puxava assim ela fazia, dava aquele ronco, assim que era. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

No samba de caixa e pandeiro, além dos instrumentos membranofones, o ritmo tinha o acompanhamento da batida de palmas que produzia uma sonoridade peculiar totalmente em sintonia com os demais instrumentos e vocalidades. Este traço rítmico das palmas presente em Arara é bastante comum nas manifestações culturais afro-americanas.

Os instrumentos musicais que eram tocados durante a realização do samba de caixa e pandeiro eram produzidos por um afrodescendente artesão, morador da região, conhecido pelo codinome Tito, indivíduo de quem Zuza tem as seguintes lembranças:

O velho Tito era um descendente de africanos, ele morava ali perto, ele mexia com essas coisas tudo, fazia tambor, fazia caixa, ele era inteligente, o pai dele era carpinteiro no tempo da escravatura. Ele [pai] era da África. Quando tava fazendo a estrada de ferro de Bahia-Minas, construindo casa boa na cidade, então ele vieram de lá de salvador. Eles vieram lá da África, vieram de salvador e vieram pra aqui na região. O pai dele, ele e mãe dele já era libertado; ele [Tito], pela lei do ventre livre. Tito Ferreira. Ele fazia uma porção de coisa, de madeira?! Ele fazia muita coisa. Aqui tinha até um pilão antigo, um pilão que foi ele, mas não existe mais não. A gente fazia, fazia casa, construía casa, fazia tudo. Fazia canoa, fazia pilão, cuxo, gardela, tudo quanto artigo de madeira ele fazia. Como acabou a construção da estrada de ferro Bahia-Minas e ele (pai) pegou a liberdade, aí ele já veio pra região de Alcobaça e pegou mãe e o Tito e vieram morar aqui na região e os parente dele vieram assim (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

Com relação aos instrumentos, a caixa exercia a função de base, apresentando uma configuração bastante peculiar, sendo esta produzida artesanalmente, bem como os demais instrumentos. Sua confecção era feita da seguinte forma:

Era feita de lata, tipo um balde, quando não tinha o tonel, era lata de querosene que vende antigamente, aí fazia, pegava uma madeira que tinha aí no mato chamado pau-pandeiro, grão de galo, aí pegava ela, raspava direitinho pra fazer aquele arco, aí botava o couro dentro d'água, couro de veado, mais era couro de corsa que a gente usava aqui; quando não tinha esses outros o jeito era de carneiro, entrava no meio também, aí pegava, fazia os arco tudo de madeira, furava com espeto quente, quando acabava, amarrava com cordão ou até com imbirá do mato, tirava a imbirá fazia as cordas, amarrava, aí pegava umas cuízinhas, calçava ali, enrolava, pegava um cipó grosso bom, enrolava aquele couro no cipó; quando acabava, botava os arcos, fazia um cipó e dois arcos, um por cima e outro por baixo, que era ali que para o couro não ficar apoiado na boca da lata, ficava apoiado sobre o arco, aí puxava aquilo,

tinha um cordão de couro ou de corda mesmo naquilo, puxava bem o couro que estava molhado, aí chegava e ficava esticado na caixa, e aí era o que seria. E quando acabava, furava um buracozinho, colocava um cordãozinho no fundo da caixa e botava uma taliscazinha de palha de coco ou outra coisa qualquer, travessado, era pra quando batesse na caixa ela interar a cantoria [...]. Todas as duas partes tinha o couro, tinha a chamada e a resposta, colocava travessado no ombro e batia aqui de banda, atrás não batia não, só na frente. Era fechado com o mesmo couro dos dois lados. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

Observa-se no relato escrito acima algumas singularidades do samba de caixa e pandeiro da comunidade de Arara: os materiais utilizados para a elaboração da caixa são constituídos ao mesmo tempo de materiais de latão: “Era feita de lata, tipo um balde, quando não tinha o tonel era lata de querosene que vende antigamente”, e ramos flexíveis, retirados das matas da comunidade: “aí fazia pegava uma madeira que tinha aí no mato chamado pau-pandeiro, grão de galo, aí pegava ela raspava direitinho pra fazer aquele arco”. Tais características permitem entender que o uso do material de latão na confecção da caixa, possivelmente, permitia uma melhor sonoridade propiciada por esse tipo de material. Outro aspecto a ser destacado encontra-se na posição em que a caixa era tocada: “colocava travessado no ombro e batia aqui de banda, atrás não batia não, só na frente”. Talvez esta posição da caixa possibilitasse também uma maior projeção sonora, permitindo, assim, que o som se expandisse mais.

Compondo a lista de instrumentos do samba de caixa e pandeiro, encontrava-se o pandeiro, instrumento membranofone bastante utilizado em samba de roda na Bahia, que na comunidade de Arara era produzido da seguinte forma:

Era com arco do pau, aí fazia aquela roda e amarrava, fazia o arco da madeira, tinha o genipapo, pra o pandeiro que o grão de galo aí tirava aquela ripa dele e fazia, até a biriba mesmo dava, eles faziam. Tirava as ripas, aí raspava direitinho, arrumava, quando acabava colocava ele no jeito com o couro molhado e aí ia pregando com taxa com torno de madeira, ia pregando, ia pregando até o couro ficar esticado, aí depois que ficava bem esticado, batia naquilo e era igual um pandeiro de tarracha mesmo, tinha o chocalho, era tudo miudinho assim, feito com tampa de garrafa. Quando o couro ficava mole botava na beira do fogo, aquecia ele, aí quando vinha de lá batia chegava dava cada uns: taum! taum! taum! (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

Completando o conjunto de instrumentos que produziam a sonoridade do samba de caixa e pandeiro, identifica-se a cuíca, instrumento pouco usual em samba de roda da Bahia, por isso é possível afirmar que o uso da cuíca no samba de caixa e pandeiro representa uma importante particularidade desse samba. O instrumento era confeccionado da seguinte forma: “Era feita, fazia tipo um tambor, só com o couro na frente, aí ela tinha um cabo de madeira, e

o cara botava aqui e ficava puxando, aí ela: úh! úh! úh! úh! úh! úh! é assim que era! tinha uns que não a usava não, alguns que usava”. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

A combinação sonora da caixa, pandeiro e cuíca produzia o arranjo das toadas entoadas no samba de caixa e pandeiro. Convém ressaltar que nesse samba os instrumentos utilizados estão imbricados com o universo cultural dos africanos e seus descendentes, reforçando desse modo a relação histórica afro-cultural da comunidade de Arara com os corpos e as culturas diaspóricas que atracaram na região do Extremo Sul Baiano, principalmente no período oitocentista.

As toadas entoadas no samba de caixa e pandeiro eram variadas no tocante as temáticas abordadas, fazendo referência a situações cotidianas dos moradores e, questões relacionadas a aspectos histórico-culturais dos africanos e seus descendentes. Essas toadas contêm um conjunto significativo de informações que permitem saber um pouco mais da vida cotidiana da comunidade de Arara. Com o objetivo de trazer à luz algumas informações sobre a comunidade, são apresentadas neste estudo algumas toadas e os múltiplos significados que suas letras representavam para os próprios indivíduos da comunidade. Seguem alguns exemplos e suas análises:

Toada 07- É hora meu mané é hora

É hora meu mané é hora
 Oi é hora, é hora, é hora
 Roubaram 50 coco na bandeira de fora
 Oi morena, mulato não é caboclo
 Na bandeira de fora, roubaram 50 coco
 (Berli Félix da Silva, morador de Arara)



A toada “É hora, meu mané, é hora” retrata mais uma cena da vida cotidiana da comunidade de Arara, estando relacionada à ocorrência de um ato de transgressão, assim relata Zeco: “o cara chegou, brigou e roubou os cocos”.

Vale salientar que a expressão mulato, que aparece na toada, constitui mais uma categoria definidora dos descendentes de africanos no Brasil, tendo um caráter extremamente depreciativo, assim definido por Silva L. (2018, p. 77):

Os movimentos negros brasileiros refutam a utilização da palavra por dois motivos: 1) linguístico - derivação de 'mulus', do latim, atualizado por 'mula', o animal que surge da cópula de duas raças diferentes - o asno e a égua, que, no século XVI, derivou-se na América hispânica para 'mulato' como uma analogia ao caráter híbrido do animal, considerado uma raça inferior já que não possui a possibilidade da reprodução; e 2) cultural - a falsa impressão de democracia racial que há no país,

associado à representação da mulher negra ou mestiça através do corpo branqueado e hiperssexualizado.

Sobre o significado do termo caboclo, que também está na toada, Lima (2009, p. 5-6) explica:

No discurso coloquial, a definição da categoria social caboclo é complexa, ambígua e está associada a um estereótipo negativo. [...] Enquanto outros tipos regionais constituem representações estereotipadas mais restritas (aparecendo em descrições gerais e no folclore, para exibir as identidades regionais), o caboclo é também uma categoria de ‘mistura racial’ e refere-se ao filho do branco e do índio.

Toada 08 - Mataram um boi no campo do cafundó

Mataram um boi no campo do cafundó
Comeram a carne, deixaram o couro em cima do mocotó
Deixaram o couro em cima do mocotó
Mataram um boi no campo do cafundó
(Berli Félix da Silva, morador de Arara)



Na toada “Mataram um boi no campo do cafundó”, a análise em questão recai principalmente sobre duas palavras: canfundó e mocotó. Tais léxicos suscitam compreender como elementos da história e cultura dos africanos se fazem presentes no cotidiano da comunidade de Arara. O termo cafundó refere-se à comunidade quilombola localizada na região de Sorocaba, sudoeste do estado de São Paulo, município de Salto de Pirapora, que tem sua formação mediante processo de doação da terra por um senhor, face à concessão de alforrias dos escravizados que trabalhavam nessas terras no século XIX (SILVA, 2016).

No *Novo Dicionário Banto do Brasil*, de Lopes (1942, p. 48), cafundó significa:

Cafundó: s.m. (1) Cafundá. (2) Lugar ermo e afastado, de acesso difícil, geralmente entres montanhas (BH). De cafundá. Vejamos, também, Raymundo (1933: 113): ‘Do amb. ka-nfundo, com acutização, como em quingombó, ou com o som do demonstrativo, reduzido no Brasil a apenas um ió ou ó, com o qual se indicava a distância, a lonjura: ka-(n)fundu-ó’. Q. v. tb. o quicongo ndó, distância.

A palavra mocotó, citada na toada, conforme explica Mendonça (2012, p. 26), significa:

O mocotó ou mão de vaca, iguaria muito popular no Brasil, é banto. Jamais poderia ser de origem indígena. Os indígenas brasileiros desconheciam o gado bovino. É curioso, porém, observar que os grandes dicionários brasileiros da língua portuguesa, Aurélio e Houaiss, insistem em cometer o mesmo erro.

A palavra mocotó, citada na canção, conforme explica Mendonça (2012, p. 26), é “uma iguaria muito popular no Brasil” de origem banto. A etnolinguista Yeda Pessoa de

Castro, em entrevista para o *Programa Perfil & Opinião*, em 2012, atribui também a essa palavra o significado de uma iguaria bastante comum na região Nordeste.

Toada 09 - Eu nesse samba não vou

Eu nesse samba não vou
 Oohi não vou, porque não fui convidado
 Eu agora to assim,
 Ooh hoje só vou samba chamado
 Eu agora to assim,
 Ooh hoje só vou samba chamado

(Berli Félix da Silva, morador de Arara)



A formação de samba de roda, em comunidades rurais do Extremo Sul Baiano, constituía uma prática cultural vivenciada em várias localidades. Evidencia-se, a partir do relato de Zuza, que era bastante comum a interação entre sambadeiras e cantadores de comunidades distintas:

Vou lembrar de uma aqui que cantou lá perto de Juerana, no samba de uma velha que pagou uma promessa e então tinha um cantador afamado na beira da região de Alcobaça, chamado Otávio de Benito, E aí ele foi pra lá nesse samba, chegou lá. Aí, chegou em Juerana tinha um outro lá peitudo também, aí perguntou a ele cê veio pra ir pro samba? Porque ele viu o Otávio junto mais papai, e sabia que papai ia pro samba. Aí o Otávio disse: Não! Não, companheiro, eu não vou não! Eu não fui convidado. Eu agora só vou no samba convidado. Aí quando chegou lá no samba, formaram, cantou o ofício e tal, formou a roda, aí Otávio sentou num banco e o outro sentou também do lado dele e aí começaram, aí tirou a toada. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

Esse relato expõe um aspecto a ser destacado sobre a relação entre a questão religiosa e secular, pois o citado samba que ocorreu nas proximidades de Juerana tem sua relação direta com o “pagamento” de uma promessa feita por uma determinada moradora da comunidade: “no samba de uma velha que pagou uma promessa”. Ou seja, a realização da festividade estava vinculada à condição religiosa, não apresentando qualquer ligação com a concepção religiosa de pecado, aspecto bastante comum na visão cosmológica dos africanos e seus descendentes no Brasil.

Toada 10 - Queria ser papagaio do sertão

Queria ser papagaio do sertão
 Queria ser papagaio do sertão
 Comendo a fruta madura, jogando a verde no chão
 Comendo a fruta madura, jogando a verde no chão
 Camarada amigo meu, amigo meu camarada
 Oooii quem não toma um bom conselho,
 Sempre anda as cabeçadas



Queria ser papagaio do sertão
 Queria ser papagaio do sertão
 Comendo a fruta madura, jogando a verde no chão
 Comendo a fruta madura, jogando a verde no chão
 (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

As matas existentes na comunidade de Arara apresentavam fauna constituída por uma certa diversidade. Observar o comportamento dos animais poderia servir de inspiração para a criação de toadas, conforme aparece na toada “queria ser papagaio do sertão”, resultado desse cenário. De acordo o relato de Zuza, “o papagaio come a fruta madura e joga a verde no chão, né assim que acontece? Ele é um animal esperto, só come a fruta madura e a outra que tá verde ele joga pro lado, não faz questão, aqui é cheio desses papagaios.”.

Toada 11 - Dona Dindinha brigou

Dona Dindinha brigou,
 Brigou, brigou
 Por causa do cachorro dela
 Perpenigna não deu certo com tempero na panela
 Dona Dindinha brigou,
 Por causa do cachorro dela
 (Derli Félix da Silva, morador de Arara)



Era bastante comum a criação de toadas provenientes de situações e acontecimentos na comunidade. Essa toada, conforme revela Zeco, foi produzida em decorrência do seguinte contexto:

Teve uma ocorrência aqui na região. Aconteceu que tinha um fazendeiro aqui em frente, do lado do norte. E essa fazenda que falei que é das netas do patrão do meu pai. Então as filhas moravam no Rio, e veio do Rio, passar uns tempos na Bahia, mais o marido. E lá, por isso e por aquilo, ela trouxe um cachorrinho de estimação. E as netas do velho, que era sobrinha dela, não gostava do estilo, porque o cachorrinho só gostava de ficar dentro de casa. E tem gente que tem uma birra com aquilo. Aí ela arranjou uma briga mais a Tia, por causa do cachorro. Aí o canoeiro, transportador por canoa, vivia de só transportar carga na canoa para Alcobaça, aí tirou uma toada. (Derli Félix da Silva, morador de Arara)

Ainda sobre o relato de Zeco, um ponto a ser abordado reside na importância que o rio Itanhém exerce na economia da comunidade de Arara. Durante muito tempo, o rio serviu como principal meio de fluxo de mercadorias e indivíduos entre a localidade de Arara e o município de Alcobaça. O comércio entre as duas localidades oportunizou, principalmente para os moradores da comunidade de Arara, a possibilidade de acesso a produtos manufaturados, bem como a geração de renda.

Toada 12 - Seu zezinho é homem de malção

Seu zezinho é homem de malção
 Quero uma banda da anta, um quarto não quero não
 Seu zezinho é homem de malção
 Vou chamar seu cazuza para resolver a questão
 Quero uma banda da anta, um quarto não quero não
 (Berli Félix da Silva, morador de Arara)



Sobre a referida toada, Zeco descreve o acontecimento que deu origem à canção:

Ele deu a espingarda para o outro cara pra matar a anta que tava comendo a roça de mandioca. Aí o cara armou e matou a anta, aí quando foi na hora da partida ele queria levar um banda da anta. Aí os outros, que era uns três ou quatro companheiro que tinha roça. Não, moço, você fica com um quarto, eu com um quarto, fulano com um quarto e outro com um quarto. Aí Zezinho, que era dono da espingarda, jogou os quarto na cerca: Não! Eu quero uma banda! Para ele receber um quarto da anta foi uma brigada de língua. (Derli Félix da Silva, morador de Arara)

Toada 13 - Quartoze¹ tá chamando rapaz novo na idade

Quartoze tá chamando rapaz novo na idade
 Quartoze tá chamando rapaz novo na idade
 Oii americano, resolver a fazer uma cidade
 Oii americano, resolver a fazer uma cidade
 (Berli Félix da Silva, morador de Arara)



Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), os Estados Unidos da América entraram na guerra em 1942, apoiando os aliados na Europa. Com o objetivo de ter o apoio do Brasil e outros países da América do Sul, os norte-americanos adotaram o que ficou conhecido como “política da boa vizinhança”, firmando acordos comerciais, empréstimos e parcerias militares. Com a finalidade de posicionar-se em pontos estratégicos no Cone Sul, foi assinado um acordo com o governo brasileiro para a construção de bases militares no litoral do país. O município de Caravelas foi uma das áreas escolhidas para a construção de um aeroporto militar. Ainda sobre a toada, Zeco explica:

Na segunda guerra mundial, no final da segunda guerra mundial, os americanos vieram, em 41, 42 por aí, vieram formar esse aeroporto aí de caravelas, formaram e tal e tiraram a toada. (canta)... Quatorze, o movimento de caravelas era quase todo Vinicius Quatorze, era um movimentão danado. O Carlinho que era o mar, ficou interditado por causa do submarino. Aí o governo do presidente da república decidiu fazer, esse aeroporto aí. Para servir como base aérea para eles, os amigos, que era o caravelas barrabábas. (Derli Félix da Silva, morador de Arara)

Toada 14 - Eu vou no samba

Eu vou no samba
 quero ver quem me futuca
 dá um gole manduca

¹ O termo Quatorze refere-se ao povoado que se localiza próximo ao município de Caravelas, Bahia.

(Berli Félix da Silva, morador de Arara)

A toada, para Zuza, tem uma representação específica: “cantava essa toada o indivíduo [que] queria tomar uma pinga, era pra o dono do boteco dar uma pinga pra ele, era assim que ele pedia”.

Toada 15 - São Benedito já vai

São Benedito já vai
 Oh já vai, já vai, já vai
 Ele é nosso padroeiro
 Ele nos serve de paz
 Oh já vai
 Meu santo verdadeiro
 Ele nos serve de paz
 Ele é nosso padroeiro
 Vale-me mamãe senhora
 Que é mãe de nosso senhor
 São Benedito já vai
 Quem se encosta em Deus não cai
 São benedito já vai
 Oh já vai, já vai, já vai
 Ele é nosso padroeiro
 Ele nos serve de paz
 Oh já vai
 Meu santo verdadeiro
 Ele nos serve de paz
 Ele é nosso padroeiro
 (Zuza, morador de Arara)



A toada “São Benedito já vai” representa uma homenagem dos moradores da comunidade, dedicada a este santo, que ocupa a função de padroeiro de Arara, sendo sua festa realizada em 05 de outubro. A reverência a São Benedito ocorre através de rezas cantadas durante o período festivo. O santo, que propicia a cura de enfermidades, paz, também é o que proporciona alegria durante a realização do samba de caixa e pandeiro. A homenagem realizada a São Benedito dentro da toada demonstra a importância e significância do padroeiro para a comunidade, percebida, sobretudo nas toadas presentes em diversas atividades de Arara, sejam elas de festividades ou religiosas, bem como no cotidiano dos moradores. Desta forma, verifica-se que São Benedito apresenta-se para a comunidade tanto na dimensão divina quanto na secular.

A expressão emocional da voz de Zuza nas toadas do samba de caixa e pandeiro revela uma extrema animação. Para melhor performatizar as toadas, Zuza bate palmas e ensaia alguns passos do miudinho, deixando perceber que essa manifestação consistia na brincadeira que mais lhe atraía. Nota-se que a lembrança de cada toada era acompanhada de risos do

início ao fim, transparecendo também graciosidade e vivacidade na voz. Em certas toadas, observa-se ainda uma entonação de deboche. A performance vocal explicita alegria, prazer, leveza e certa malícia. Essas toadas permitem lembrar sua juventude em uma Arara de festejos animados e respeitosos.

A manifestação afrocultural do samba de caixa e pandeiro vivenciada pelos moradores da comunidade de Arara certamente representava momentos de entretenimento para esses homens e mulheres. Todavia, para além da diversão, participar da roda de samba simbolizava principalmente uma conexão com seus ancestrais, história e cultura africana. Maria Inês expõe:

[...] tirei o sapato, fiquei de pé no chão, porque samba é de pé no chão, e gostei , porque pra mim foi uma coisa inusitada, porque me fez recordar o tempo de criança e remete às nossas raízes, a cultura nossa, quando a gente traz no sangue, na alma essas coisas, não tem pra onde ir, onde bater o tambor, a gente vai sentir na pele, não tem como, o sangue da gente ativa e a gente tem que cair na roda. (Maria Inês, moradora de Arara)

As análises realizadas sobre essa prática afrocultural confirmam a concepção de que Arara constitui um território marcado por uma história sociocultural estruturada por um conjunto de elementos das trilhas percorridas pelos africanos e seus descendentes no Extremo Sul Baiano. Convém afirmar que o samba de caixa e pandeiro ainda se realiza, ocasionalmente, entre os moradores mais antigos, como forma de reviver um pouco das alegrias de outrora. Entretanto, para a juventude arariana, a manifestação já não desperta tanto interesse.

CAPÍTULO 04

RELA: A SOLIDARIEDADE COMO VALOR DE SOCIABILIDADE

4.1 Quilombos: Espaço da liberdade

Para Munanga (1996, p. 58), a palavra quilombo “é seguramente uma palavra originária dos povos de línguas bantu (kilombo, aportuguesado: quilombo)”, sendo compreendidos em sua origem, segundo Munanga (1996, p. 60) como:

[...] uma associação de homens, aberta a todos sem distinção de filiação a qualquer linhagem, na qual os membros eram submetidos a dramáticos rituais de iniciação que os retiravam do âmbito protetor de suas linhagens e os integravam como co-guerreiros num regimento de super-homens invulneráveis às armas de inimigos.

Atualmente, o amadurecimento da palavra quilombo está entendida não somente na dimensão linguística. Diversas pesquisas têm justamente evocado o caráter social, político, cultural e cosmológico desse termo, que tem conteúdo ressignificado quando compreendido a partir da experiência escravocrata vivida no Brasil pelas diversas etnias do continente africano que transmigraram compulsoriamente após o século XVI.

A instituição do sistema escravista no Brasil no século XVI, face à condição de exploração, espoliação, humilhação, negação e privações dos negros/as, fez germinar e proliferar ações de rebeldia desses homens e mulheres que promoveram revoltas e fugas, concebendo então os quilombos, que constituíam uma resposta dos negros à situação em que estavam submetidos (MOURA, 1993). De acordo com Munanga (1996, p.63), “o quilombo brasileiro é, sem dúvida, uma cópia do quilombo africano, reconstruído pelos escravizados para se opor a uma estrutura escravocrata, pela implantação de uma outra estrutura política na qual se encontraram todos os oprimidos”.

Pesquisas históricas apontam que a formação dos primeiros quilombos no Brasil ocorreu na segunda metade do século XVI, como resultado de fugas promovidas pelos escravizados que trabalhavam nas lavouras de cana de açúcar, principalmente na região do litoral nordestino, onde se encontrava a maior quantidade dessas fazendas. A fuga era o principal meio utilizado pelos escravizados como forma de resistência, conforme explica Gomes F. (2018, p. 367), “as comunidades escravistas conheceram diversas formas de resistência, destacando-se as fugas individuais e as comunidades de fugitivos”.

A concepção de quilombo está diretamente relacionada ao processo constante e incessante dos povos africanos e seus descendentes na luta por liberdade, pois o espaço que constituía o quilombo significava para os escravizados a síntese da palavra liberdade, uma vez que o raio territorial do quilombo significava para os negros a oportunidade de reconstituir sua vida a partir de uma realidade que só era possível no espectro da africania. Por essa perspectiva, Carneiro (1958, p. 13-14) expõe:

O movimento de fuga era, em si mesmo, uma negação da sociedade oficial, que oprimia os negros escravos, eliminando a sua língua, a sua religião, os seus estilos de vida. O quilombo, por sua vez, era uma reafirmação da cultura e do estilo de vida africanos. O tipo de organização social criado pelos quilombolas estava tão próximo do tipo de organização então dominante nos Estados africanos que, ainda que não houvesse outras razões, se pode dizer, com certa dose de segurança, que os negros por êle responsáveis eram em grande parte recém-vindos da África, e não negros crioulos, nascidos e criados no Brasil. Os quilombos, deste modo, foram - para usar a expressão agora corrente em etnologia - um fenômeno contra-aculturativo, de rebeldia contra os padrões de vida impostos pela sociedade oficial e de restauração dos valores antigos.

As pesquisas sobre a história dos quilombos no Brasil têm revelado como os africanos e seus descendentes resistiram à escravização. A formação desses espaços e suas caracterizações possibilita no presente fazer com que a população negra tenha uma visão crítica e holística da sua realidade como grupo social desprovido de direitos e oportunidades, pois a ideia de quilombolas tem o significado da luta dos negros por cidadania. Conforme lembra Leite (2000, p.15):

[...] é preciso considerar qual a demanda social que está sendo identificada como quilombola e tratá-la como uma importante via de se reconhecer a historicidade e a trajetória de organização das famílias negras, pautadas no conjunto de referências simbólicas que fazem daquele espaço o lugar de domínio da coletividade que lá vive, no respeito às formas de convívio e usufruto da terra que o próprio grupo elaborou e quer ver mantido.

4.1.1 Comunidade de Arara: Quilombo ou não quilombo?

Em 2003, foi sancionado pelo governo brasileiro o decreto nº 4887, que utiliza em seu artigo 2º como conceito de remanescentes das comunidades dos quilombos: “os grupos étnico-raciais, segundo critérios de autoatribuição, com trajetória histórica própria, dotados de relações territoriais específicas, com presunção de ancestralidade negra relacionada com a resistência à opressão histórica sofrida.”. Conforme observa-se no decreto, a fagulha para o início do processo de reconhecimento de uma comunidade remanescente de quilombo terá

como ponto principal o que está disposto no parágrafo primeiro deste artigo “a caracterização dos remanescentes das comunidades dos quilombos será atestada mediante autodefinição da própria comunidade”.

Em Arara, é possível observar que os moradores da comunidade, primordialmente os idosos, são categóricos em afirmar que o espaço territorial da comunidade constitui uma área remanescente de quilombos. Considerando o conceito de comunidade remanescentes de quilombo, o artigo 68, do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, da *Constituição Federal*, refere-se:

[...] aos indivíduos, agrupados em maior ou menor número, que pertençam ou pertenciam a comunidades, que, portanto, viveram, vivam ou pretendam ter vivido na condição de integrantes delas como repositório das suas tradições, cultura, língua e valores, historicamente relacionados ou culturalmente ligados ao fenômeno sócio-cultural quilombola. (BRASIL, 1988, Art. 68)

Sobre a ideia de autorreconhecimento como espaço remanescente de quilombos, o relato dos moradores antigos de Arara expressa nitidamente a percepção sobre essa questão, que fora constituída com base nas experiências de vida na comunidade e também na tradição oral. Para esses homens e mulheres, as práticas culturais vivenciadas na comunidade, a presença de alguns moradores filhos de escravizados, constituem a evidência mais cabal para considerar Arara uma comunidade remanescente de quilombo.

Sobre a memória da escravidão, Wilson apresenta o seguinte relato:

Inclusive esse pessoal, a bisavó dela, desses meninos que moram aí, os filhos, os netos, que assim, é uma família que conheceu, que a bisavó dela foi do sofrimento desse povo escravo, que chama de fanado, na beira desse rio aí. A mulher que conheci a história, foi ela, já faleceu, falecida com uns dois anos que ela morreu, ah o pessoal dela sofreu coisas terríveis, não foi longe rapaz! Aí na cascata! Eu não via a escravidão, mas minha mãe e meu pai, minha avó, meu tio a mãe da minha avó viram. O nome dela chamava Maria Inês (Wilson, morador de Arara).

A narrativa acima serve de fundamento para o próprio Wilson afirmar que Arara constitui um espaço quilombola:

Nós de primeiro, nós chamava nós de africano. Rapaz, a gente tem que aqui foi quilombo, os aspectos aqui, de acordo com que a gente conta que já teve, já foi. Porque aqui a gente tem como lembrança, ali da cozinha de Arara, ali não existe mais nada não, mas tem o lugar, a gente sabe onde que é, é ali onde tem a escola né, lá naquele canto lá. Lá tinha uma casa de farinha de pessoas negra. Você vê que é tanto que essas propriedades é propriedades daqueles negros que fugiam dos cantos, vinham pra aqui tirar posse que o mato. É público né?! [...]. (Wilson, morador de Arara).

As reminiscências das mulheres e homens idosos da comunidade sobre o perfil da população ascendente revela que a imensa maioria dos moradores era de negros e negras. Essas características ressoam no veemente relato de Heloísa:

Eu falei que isso aqui podia ser Quilombola, que nós vimos todo o nascimento e sofrimento que o povo já passou. Isso aqui é nação de quilombola, só não é porque o povo não botaram, não pegaram o registro quilombola. Porque nós já passou muita coisa aqui, muita coisa de sofrimento, o que nossos pais, nossos avós passaram, e o que nós já passamos também. Todas pretas, todas negras, tudo da minha cor, não tinha branco aqui não, só nego! Houve muita escravidão... Houve muita escravidão... Onde morreu uma velhinha aí, tadinha, ela sofreu tanto, ela era, ela sofreu tanto pra criar os filhos. Ela sofreu tanto, tanto, tanto. E o povo que morava aqui todo mundo era negro, tudo mundo era negro! (Heloísa Neves dos Santos, moradora de Arara).

Os relatos de Wilson e Heloísa apontam para os primeiros moradores de Arara, os quais tinham ascendência africana ou afrodescendente. Por isso, esses relatos atestam, na condição histórica dessa comunidade, a presença de africanos e seus descendentes no Extremo Sul Baiano. Esse fato contribui para reforçar as afirmações dos antigos acerca da remanescente quilombola da comunidade: “Todas pretas, todas negras, tudo da minha cor, não tinha branco aqui não, só nego! Houve muita escravidão... Houve muita escravidão...”.

As comunidades remanescentes de quilombos configuram-se pela resistência, não apenas ao sistema escravista, mas também a uma sociedade de desigualdades, na qual negros/as fugidos/as, “libertos/as” e seus/suas descendentes mantiveram-se reféns de um sistema opressor marginalizante. Esses *lócus* concebido e organizado pelos africanos e seus descendentes foi e continua sendo uma forma de resistência, luta e discordância a uma história brasileira marcadamente opressora e excludente, na qual, através da prática de manifestações afroculturais, pessoas negras preservam sua ancestralidade, cultura e identidade (FURTADO; PEDROZA; ALVES, 2014). As identidades de resistência, como as de quilombolas, emergem em um contexto marcado por relações de poder, em cujo contexto os quilombolas resistem a uma posição estigmatizada, desde a era escravocrata até a sociedade atual (CALHEIROS; STADTLER, 2010).

No tocante à concepção de comunidade remanescente de quilombo, observa-se que, no sentido mais amplo da definição, faz-se necessário incluir inúmeras comunidades rurais foram constituídas por africanos e seus descendentes, numa relação direta com o contexto pós escravidão. Isto significa que a origem de algumas destas comunidades está vinculada a

processos de ocupação de afrodescendentes em terras devolutas, caracterizando-se por um modelo diferenciado de posse de terras.

De forma a somar com essa ampla concepção, Calheiros e Stadtler (2010, p.136) expõem:

terras de ninguém – continuaram a ocorrer, propiciando o surgimento de comunidades em ruptura com a sociedade oficial, o que indica que o conceito de quilombo não pode estar estritamente associado às comunidades formadas por ex-escravos.

Na comunidade de Arara, a autoatribuição como comunidade remanescente de quilombo evidencia-se não somente pelos relatos dos moradores, mas também numa inscrição que se encontra em placa, num ponto central da comunidade, com as seguintes informações:



Figura. Placa situada no espaço central da comunidade de Arara.

Fonte: Acervo dos autores

Observa-se que a manutenção dessa inscrição na comunidade retrata fielmente o reconhecimento dos moradores acerca da condição histórica e presença de descendentes de africanos, bem como de práticas culturais herdadas dos afrodescendentes. Para os moradores, indubitavelmente, a autoatribuição é algo consolidado, conforme observa-se no painel “somos descendentes dos quilombolas”.

Ainda sobre a questão de reconhecimento da comunidade de Arara, na condição de remanescente de quilombo, consta no levantamento de comunidades quilombolas da Secretaria Especial do Desenvolvimento Social, subordinada ao Ministério da Cidadania, o nome deste subdistrito como comunidade remanescente de quilombo. Entretanto, faz-se necessário salientar que esta informação não significa que Arara tem o reconhecimento do órgão responsável por tal atribuição, a Fundação Cultural Palmares.

O reconhecimento e titulação das terras de comunidades remanescentes de quilombos, no Brasil, vem sendo algo de extrema dificuldade para essas comunidades, pois a luta por esse direito histórico tem sido muito cara à população quilombola, uma vez que as terras pertencentes historicamente aos descendentes de africanos sempre foram alvo de cobiça dos grileiros e, mais recentemente, do agronegócio. Por isso, observa-se que a conquista de titulação de terras pelos quilombolas é marcada por processos de conflitos, entre os sujeitos de direito da terra (quilombolas) e empresas ligadas ao grande capital. Nesse sentido, nota-se que parte das terras da comunidade de Arara atualmente constituem áreas com plantações de eucalipto, as quais pertencem a uma grande empresa de celulose do Brasil.

4.2 Formas de organizações solidárias dos afrodescendentes no Brasil

A despeito das formas de organização social nas comunidades rurais negras, pode-se observar que os primeiros espaços formados exclusivamente por africanos e seus descendentes, tinham características bem peculiares. Os quilombos, como principal modelo de organização socioeconômica dos negros no Brasil, tinham como aspecto social a ajuda mútua entre seus habitantes. Conforme se observa no documento do Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR) (2005, p.11), a caracterização dessas comunidades se dá pelo “uso comum de suas terras concebidas como um espaço coletivo e indivisível, ocupado e explorado por meio de regras consensuais aos grupos familiares e cujas relações são permeadas por solidariedade e ajuda mútua.”

Como exemplo clássico de quilombo onde a forma de organização social alicerçava-se nos laços de solidariedade e ajuda mútua, é possível apontar o quilombo dos Palmares, que, de acordo Funari (1996, p. 28), foi “o maior, mais importante e duradouro mocambo da América”. O quilombo dos Palmares apresentava uma configuração socioeconômica fundada em princípios de coletividade, condição que garantiu uma produtividade que atendia às

demandas de subsistência e gerava excedente para as trocas com as localidades circunvizinha, garantindo, primordialmente, a sobrevivência longínqua do quilombo. Sobre a organização social em Palmares, Oliveira (2001, p. 66) analisa:

[...] ao nosso ver, o sentimento de solidariedade entre os que o integraram, o consenso na luta pela liberdade, contra a opressão dos senhores, foram os grandes fatores de fortalecimento do movimento; e voltando a concordar com Ivan Alves Filho, consideramos que em razão das circunstâncias – as do tempo histórico em que viveram, no Brasil, frente a uma realidade no seio da qual precisavam, antes que tudo sobreviver, os palmares tiveram de aprender a resolverem problemas que seus ancestrais, provavelmente, não haviam enfrentado, entre os quais o mais importante sendo o de descobrir como formar e consolidar o quilombos onde se abrigaram, de início, como refugiados, e depois atuaram como dirigentes das comunidades que os integraram.

Notavelmente, durante a prevalência da escravidão no Brasil, o quilombo era sinônimo de liberdade, pois toda/o escravizada/o, no ato de uma fuga, sistematicamente dirigia-se ao quilombo mais próximo. No entanto, essa não era a única forma de conquista de sua emancipação: existia nesse período outro componente importante de libertação, a alforria, que consistia na compra da liberdade pelo escravizado ou na sua concessão pelo senhor.

Durante a escravidão no Brasil, as cartas de alforria constituíram importante dispositivo institucional de liberdade dos escravizados. Esses documentos eram adquiridos por meio de diversas formas. Nishida (1993) apresenta alguns tipos de alforria no período oitocentista, os quais se enquadram dentro das classificações de alforrias pagas (autocompra; autocompra com filhos; substituição; mãe ou pai; outros parentes; padrinho/madrinha; sociedades abolicionistas; desconhecido) e não paga (condicional e incondicional).

A análise sobre a instituição da alforria possibilita entender a variedade de aquisição da liberdade dos escravizados. Alguns documentos, inclusive, fornecem evidências quanto à forma de alforria paga por indivíduos sem qualquer laço sanguíneo. Nota-se que, em certas condições, a alforria ocorreu mediante o pagamento por companheiros de mesma identidade étnica. Reis (1988, p. 84), em sua dissertação *História de vida familiar de escravos na Bahia no século XIX*, analisando a carta de alforria de Carolina Paulina e Maria Izabel, mulher e filha de Bento Pereira Marinho, conclui:

Um fato importante é que muitas pessoas participaram do I projeto de alforria desta família e dentre as sete que emprestaram dinheiro ao africano para que ele pudesse libertar a mulher e a filha, quatro eram africanos da mesma ‘nação’, o que é ilustrativo da solidariedade étnica, ao lado da familiar. Tudo indica não ser uma mera coincidência a captação de dinheiro para a alforria entre africanos nagôs, que provavelmente pertenciam à mesma comunidade de Bento. [...] empreendimento de um companheiro e um pai que contou com o apoio de seus ‘parentes’ étnicos. Era com essa expressão indicativa de parentesco que na Bahia os africanos se referiam aos pertencentes à mesma nação.

Outra maneira de ajuda mútua entre africanos e afrodescendentes para libertação durante o período da escravidão se deu nas instituições conhecidas como irmandades. Estas representaram uma forma de união entre negros que procuravam organizar-se nas diversas confrarias em torno de determinados santos católicos. Para além do caráter divino, as irmandades tiveram um papel relevante de ajuda mútua entre escravizados e libertos, conforme explica Reis (1996, p. 4):

Entre as instituições em torno das quais os negros se agregaram de forma mais ou menos autônoma, destacam-se as confrarias ou irmandades religiosas, dedicadas à devoção de santos católicos. Elas funcionavam como sociedades de ajuda mútua. Seus associados contribuíam com jóias de entrada e taxas anuais, recebendo em troca assistência quando doentes, quando presos, quando famintos ou quando mortos. Quando mortos porque uma das principais funções das irmandades era proporcionar aos associados funerais solenes, com acompanhamento dos irmãos vivos, sepultamento dentro das capelas e missas fúnebres. [...] A irmandade representava um espaço de relativa autonomia negra, no qual seus membros __ em torno das festas, assembléias, eleições, funerais, missas e da assistência mútua __ construíam identidades sociais significativas, no interior de um mundo às vezes sufocante e sempre incerto. A irmandade era uma espécie de família ritual, em que africanos desenraizados de suas terras viviam e morriam solidariamente. Idealizadas pelos brancos como um mecanismo de domesticação do espírito africano, através da africanização da religião dos senhores, elas vieram a constituir um instrumento de identidade e solidariedade coletivas.

Durante o século XIX, as irmandades negras ocuparam um papel muito relevante. No entanto, observa-se que nesse período surgiram, também, associações de negros que tinham finalidades e propostas mais amplas, desvinculadas da igreja, ou seja: promover a libertação de escravizados, bem como atuação política no contexto pós-abolição, propiciando diversas atividades para a melhoria da condição de vida dos libertos (SILVA, 2011). Nesse período, em alguns estados houve a criação de associações que foram importantes para a ascensão social e profissional dos negros: Associação dos Homens de Cor, Clube de Regatas Cruz e Sousa, o Humaitá Futebol Clube, Feliz Esperança, Fraternidade Artística e Harmonia dos Artistas (DOMINGUES, 2011; SILVA, 2011).

Considerando o processo de resistência da população afrodescendente do Brasil, faz-se necessário revisitar a questão de espaço remanescente de quilombo, uma vez que os aspectos constitutivos e organizacionais de um quilombo são ressignificados. O documento do SEPPIR aborda que a identidade desse grupo se define pelo imaginário social construído a partir de vivências e valores compartilhados. Trata-se de uma referência histórico-cultural comum e

compartilhada por meio de versões e experiências de uma trajetória, e de sua continuidade como grupo (SEPPPIR, 2005).

Como relevante exemplo de comunidade remanescente de quilombo no Extremo Sul Baiano pode-se apontar Helvécia, localizada no município de Nova Viçosa, reconhecida em 6 de abril de 2005. Na comunidade quilombola de Helvécia foi registrada uma importante tradição, o *embarreiro*, descrito por Santana (2014, p.138) através dos relatos de Dona Toninha e sua mãe, dona Cucuta:

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. Ai 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).

Santana (2014) detalha toda a constelação de significado dessa tradição na comunidade, analisando os aspectos sociais e ritualísticos envolvidos: toadas, concepções divinas, relação homem-natureza, organização de trabalho e etapas de produção. Observa-se que a tradição do *embarreiro* constitui uma forma de relação social firmada na solidariedade, com participação de homens e mulheres da comunidade em tarefas bem específicas. Essa relação é compreendida por Santana (2014, p. 140) como “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.”.

A trajetória histórica da população afro-brasileira demonstra que uma das principais condições no processo de sociabilidade entre africanos e afrodescendentes tem sido estruturada pela solidariedade. Quilombos, alforrias, irmandades e associações representam formas concretas de organizações negras que foram significativas para a ascensão socioeconômica dos negros no Brasil. Por isso, compreender as formas de trabalho coletivo realizadas em territórios negros rurais no Extremo Sul Baiano permite trazer à luz aspectos da vida cotidiana dos afrodescendentes, bem como as múltiplas relações desses homens e mulheres que se constituem como sujeitos da história do povo negro na região.

4.3 “Camarada amigo meu, amigo meu camarada”

Na comunidade de Arara existia a prática social conhecida como rela, que pode ser entendida como uma fortíssima forma de solidariedade e ajuda mútua em torno de trabalhos coletivos, bastante comum entre os moradores da localidade. Realizava-se a rela² em várias atividades, tais como: derrubadas de matas, roçado, colheita, produção de farinha e construção de casas. A organização e realização de uma rela ocorria da seguinte forma:

O rela que era antigamente assim: tinha uma roça pra fazer, uma roçada, fazer uma roçada capoeira ou uma mata para fazer uma roça, mas eu não tinha condição de ir sozinho fazer, aí eu criava um leitão no quintal, aí quando ele engordava, aí eu resolvia, chamava os companheiros pra vir me dar um dia de trabalho, aí chamava o nome de Rela, alguns chamam de adjunto, hoje em dia de mutirão, mas no nosso tempo era Rela. Vai ter uma rela na casa de fulano! Se eu convidasse o senhor ia, e se o senhor tivesse boa vontade em me ajudar, sabia que ia ter o Rela, cê ia lá também e, era recebido do mesmo jeito, independente de ser convidado. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

O relato supracitado sobre a forma coletiva de trabalho na comunidade de Arara possibilita elencar a seguinte reflexão: nota-se que a realização de uma rela ocorria a partir da demanda de algum morador da comunidade, o qual previamente preparava-se para receber os companheiros e as companheiras. Para tanto, o anfitrião oferecia toda uma estrutura para os participantes, como água, alimentos e o espaço para os eventos que sucediam a rela: “[...] aí eu criava um leitão no quintal, aí quando ele engordava, aí eu resolvia, chamava os companheiros pra vir me dar um dia de trabalho, aí chamava o nome de rela [...]”. Além disso, a participação de qualquer morador ocorria de forma voluntária, não se fazia necessária a formalização de um convite, demonstrando que nessa comunidade o laço de solidariedade entre os moradores consistia numa prática de convivência social enraizada.

4.3.1 Desbravando as matas

O espaço onde se encontra a localidade de Arara, em tempos remotos, era constituído por uma densa mata que abrigava variados tipos de árvores. Para formação de lavouras e construção de casas, fazia-se necessário promover a derrubada de mata, que também ocorria por intermédio da rela, conforme atesta Zuza:

Juntava um grupo, primeiro roçava pra depois derrubar, iam ficavam no começo da roça, ficava de acordo com a posição da roça, se fosse uma ladeira do córrego começava a cortar da beira do córrego pra cima até chegar cá na chapada. Pegava uma área que tinham 30 ou 40 metros de largura e aí vinha cortando né. Quando chegava uma distância e encontrava uma árvores frondosa aí metia o machado e ela

caía em cima das outras e as outras iam caindo as camadas, chamado camadas.
(Berli Félix da Silva, morador de Arara)

A rela de derrubada de mata tinha etapas bem definidas, iniciando-se com a convocação dos moradores, escolha da área a ser desbravada, bem como as técnicas de corte das árvores. O método utilizado para a derrubada de árvores menores revela que os trabalhadores que atuavam nesse tipo de rela certamente eram exímios nessa tarefa, pois esse conhecimento decorre de um aprendizado prático, no qual a observação é o elemento mais eficaz na assimilação de um saber. Além disso, esse tipo de rela tinha como objetivo atender algumas demandas dos moradores da comunidade, visto que desmatava-se com a finalidade de obter áreas para o plantio, construir novos domicílios e extrair madeiras que eram transformadas em artefatos utilizados pelos moradores. Nas matas da comunidade de Arara encontravam-se vários tipos de árvores: Jacarandá, Parajú e outras. Conforme atesta Zuza: “Tacava fogo, as que eram de cedro ficava pra fazer cerca, pilão, pastos, fazer isso, fazer aquilo e, as que não, acabava na terra mesmo, tacava fogo e pronto acabou. Fazer casa, fazia móvel, cerrava pra fazer móvel.”.

A rela de derrubada de mata contava com a participação de homens que tinham uma certa experiência nessa atividade, por isso a presença desses indivíduos era relevante não somente pela habilidade com o machado, mas também pela própria segurança dos inexperientes. Como lembra Zuza:

Aí tinha os mestres né, os caras que já era prático, sabia cortar bem de machado, sabia olhar bem a posição da madeira pra derrubar, então tinha aquele lance né, e aí a pessoa tinha prática e iam virando, o que tinham que fazer pra evitar um acidente. Eram os que tinham a prática pra orientar os outros que não tinham a prática, pra ficar no pé pra evitar de matar os outros debaixo do pau. O mestre ficava trabalhando e atento orientando os outros. Cada um botava um nome no machado, era à gosto dos homens. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

Durante a realização da rela de derrubada de mata, era comum entre os participantes a reprodução de cantos vocais que eram entoados com o intuito de promover a diversão. Sobre rela e toada, Zuza explica: “Tinha uma que a gente cantava que era ‘chorou madeira’, era derrubada de madeira”:

Toada 16: Chorou madeira

Mamãe eva foi pra baixo
Chorou madeira
Encontrou papai Adão
Chorou madeira
Amontado numa Ema

Chorou madeira
 Vaquejando um gavião
 Chorou madeira

Vou me embora, vou me embora
 Chorou madeira
 Como já que disse que vou
 Chorou madeira
 Amontado na preguiça
 Chorou madeira
 Que é um bicho corredor
 Chorou madeira

Minha mãe bem me dizia
 Chorou madeira
 Ô meu filho tu não vá lá
 Chorou madeira
 Eu por ser muito teimoso
 Chorou madeira
 Ainda fui experimentar
 Chorou madeira

Camarada amigo meu
 Chorou madeira
 Amigo meu camarada
 Chorou madeira
 Segure o seu machado
 Chorou madeira
 Olha o baque da pancada
 Chorou madeira

Já vi bom, já vi gostoso
 Chorou madeira
 Já vi baleia gemer
 Chorou madeira
 Já vi meu barco aproado
 Chorou madeira
 Em esconde se perder
 Chorou madeira

(Berli Félix da Silva, morador de Arara)



A toada transcrita acima apresenta uma sequência de versos com rimas que retratam situações da vida cotidiana dos moradores da comunidade de Arara. Por isso, era comum a “disputa” entre esses indivíduos no corte das árvores, conforme observa-se no verso: “Camarada amigo meu/ Chorou madeira/ Amigo meu camarada/ Chorou madeira/ Segure o seu machado/ Chorou madeira/ Olha o baque da pancada/ Chorou madeira”.

Ainda sobre as toadas de derrubada de mata entoadas pelos moradores, Zuza canta:

Toada 17: Oooh Dina

Oooh Dina

Olha a boca do pau, meu companheiro
 Oooh Dina
 Lá na costa do pau é verdadeiro
 Oooh Dina
 Minha mãe já me dizia
 Oooh Dina
 Meu ... não vá lá
 Oooh Dina
 Eu por ser muito teimoso
 Oooh Dina
 Ainda fui
 Oooh Dina
 Olha a boca do pau, meu companheiro
 Oooh Dina
 Lá na costa do pau é verdadeiro.
 (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

Toada 18: Você correu, vadinho você correu

Você correu,
 Vadinho você correu
 Você correu
 Do pé do pau, você correu
 Você correu,
 Vadinho você correu
 Você correu do pé do pau
 Você correu
 Vai mimi mamãe senhora,
 Mamãe senhora
 Você correu
 Oh madrinha de João
 Você correu
 Antigamente uma piada
 Você correu
 E para conceição
 Você correu
 Você correu, você correu, você correu
 Você correu
 Do pé de pau você correu.
 (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

As toadas possuíam variados significados para os machadeiros, sendo muitas vezes utilizadas para ensinar e advertir: “É pra derrubada. Por cara olhar a boca do pau, pra cortar, pra fazer certo né? O outro pra cortar nas costas dele pra fazer certo, pra não dar errado, se desse errado ai o pau comeria pro outro lado”. Já outras vezes apenas para brincar e provocar os companheiros em situações corriqueiras: “O cara ia cortar, ia derrubar né?! E o pau era madeira dura e grossa. Ai o cara olhava e via que ia ser pesado para ele, saia e ia cortar outra e deixava pra outro cortar.”

Durante a ocorrência da rela de derrubada de mata, os homens envolvidos costumavam travar a disputa de machado, evento que era marcado pela rivalidade entre aqueles que eram conhecidos na redondeza como os mais experientes e rápidos na derrubada de árvores suntuosas. Histórias de disputas entre os camaradas de rela eram comuns, conforme relata Zuza: “quando um cortava mais que o outro dizia: êêê... deu rela em fulano!”. Sobre as disputas na rela, Antônio de Sola acrescenta:

Eu fui numa derrubada lá, tinha um famoso do machado lá, que era velho Virgulino, aí quando chego na hora e entremo no mato, só gritava: -Êh! Antônio de Sola, não é você que é bom de machado? hoje eu quero te pegar! Aí eu digo: - Na hora que você quiser meu filho! Aí derrubamo até meio dia, chegamos antes em cima e o almoço foi pra gente comer lá na roça, aí acabemos de almoçar, cinquenta e dois machados nesse dia, acabamos de almoçar, ele foi lá no pau passou a mão no machado chamado “toma cuidado!” Aí ele passou o pau: Êeeh! Antônio vem cá que eu quero vê se você é bom de machado mesmo. Era dois de um lado dois de outro, aí ele arranjou um companheiro de lá e eu arranjei o meu que eu levei de cá - piquemos o machado numa parajú, eu mais o Oswaldo Soares, esse que morreu agora lá em Caravelas, e finquemos machado para dentro Páh!Páh! Páh! Páh!, era meio levado assim, o parajú na boca era apertado né e, nas costas chegar era aquela janela, aí ele olhou, cortou, cortou, quando ele olhou - compadre! o outro tá comendo o pau todo! aí ele disse, aí eu digo: Ei velho! Que negócio é esse, esse pau é pra cortar até o toco e você tá parando? E eu piquei o machado pra dentro, e quando o pau caiu rapaz... rodiou de gente... Mas êeh rapaz, você provocar Antônio e não garantir tomar [chamava carneiro], tomar esse carneiro? Vergonha pra nós aqui . O velho no outro dia ó, trabalhou quietinho, não mexeu mais com nada. Ele levou a medida do pau, guardou lá em casa do sogro dele lá finado Jorge Nilton. (Antônio de Sola, ex-morador de Arara)

Sobre o relato de Antônio de Sola, um aspecto a ser salientado reside na quantidade de moradores que poderiam participar de uma rela, sendo que esta contou com “cinquenta e dois machados nesse dia”, ou seja, o número de machados equivale ao quantitativo de homens envolvidos no trabalho, revelando assim, que os moradores da comunidade participavam **em massa** das relas. Outro aspecto a ser sublinhado nesse tipo de rela consiste na ocupação de tarefas entre homens e mulheres. É possível notar que a participação feminina provavelmente seria na preparação de alimentos para os cortadores de árvores – “o almoço foi pra gente comer lá na roça”.

Ainda sobre o relato de Antônio de Sola, um ponto muito particular, que chama a atenção durante a realização da rela de derrubada de mata, encontra-se na relação de sentimentalidade entre os cortadores e seu machado. Isso porque o ato de nomear o instrumento de trabalho revela todo um significado que o machado tinha para seu dono, uma vez que a relação era atravessada por um sentimento fraternal, fazendo com que o machadeiro tivesse todo um carinho e cuidado com esse instrumento. Percebe-se, assim, que o machado

para o machadeiro não era simplesmente um instrumento de trabalho, este simbolizava um “corpo” ou, ainda, poderia ser visto como uma extensão do próprio corpo do machadeiro, já que ambos dependiam um do outro. Por isso, as mãos que tocavam o machado assim o faziam de forma profundamente afetiva. Talvez a relação machado-machadeiro representasse a concepção de dois corpos visceralmente interligados por uma força universal concebida num tempo e espaço imperceptível a esses sujeitos.

Quanto à condição do machado na vida desses homens, parecia existir uma certa ligação entre os movimentos utilizados no batuque com as manobras estabelecidas durante o corte de madeiras, pois, conforme relatado por Zuza, alguns coortes do batuque possuíam nomes de instrumentos utilizados na rela. Possivelmente, a origem de alguns coortes tenham surgido do manuseio cotidiano destes instrumentos, uma vez que os homens que participavam da rela de derrubada de mata nas horas livres se reuniam para promover a brincadeira do batuque.

O aspecto simbólico da relação entre machado-machadeiros encontra-se também ritualizada na prática do embarreiro, existente na comunidade quilombola de Helvécia. Em tal prática, o significado ilustrado apresenta algumas peculiaridades em relação à rela de derrubada de mata em Arara, conforme explana Santana (2014, p. 138-139):

Salientamos que, também ao machado se devotava um canto. [...] 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. [...] 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.

Com relação à participação das mulheres, crianças e suas funções na rela de derrubada de mata, Zuza explica: “as mulheres em derrubada de mata em si, elas faziam mesmo bem era ajudar na cozinha, fazia a alimentação do povo. As crianças pra carregar água, água pro povo”. É possível afirmar que a rela de derrubada de mata contava com a participação de adultos e crianças que desempenhavam tarefas específicas. O relato de Zuza permite entender como ocorria a divisão de tarefas entre os gêneros, pois percebe-se que a participação feminina nesse tipo de rela era alimentar os participantes. Faz-se necessário ressaltar que o papel desempenhado por todos era importante para o êxito da rela, sendo que em outras

formas de rela as mulheres exerciam a mesma função dos homens, conforme relembra Nilsa a respeito da sua infância:

Apanhava café o dia todo, essa dai eu fiz, mas bem pouquinho, eu não trabalhava em roça não, mas eu ia pra pegar café, mas na brincadeira. Era homem, mulher, tudo. Cada uma pegava seu pé de café e ia catar o café, amarrava a cesta na cintura e puxando o galho e o café ia caindo dentro da cesta, aí, na hora que a cesta enchia, aí despejava ou na cesta ou na caixa ou no chão, aí, voltava a fazer o mesmo itinerário, era o dia todo, podia o sol estar quente. (Nilsa, moradora de Arara)

A presença das crianças na rela revela um aspecto significativo no tocante à transmissão de saberes, uma vez que, ao participar desses eventos, meninos e meninas tinham a possibilidade de absorver um conjunto de técnicas e conhecimentos, por intermédio da observação e escuta. Por isso, ao permitir a participação das crianças na rela, os adultos estavam possibilitando a elas a oportunidade de edificarem um conjunto de saberes, com destaque para a forma de convivência social fundada no espírito de companheirismo e coletividade. Nesse tipo de rela, os mais jovens tinham a oportunidade também de iniciar os primeiros momentos de manuseio do machado, sob a orientação dos mais experientes, constatando assim, que a vivência durante a realização da rela para esses iniciantes representava um espaço também de aprendizagem com a práxis.

Ainda sobre a rela de derrubada de mata, Nilsa expõe:

Pegava o machado, ficava cantando ia derrubando, mas eu era muito nova, não acompanhava muito as coisas ... algumas coisas eu alcancei. Antigamente, (as mulheres) faziam almoço e ia levar pros homi lá no mato. Fazia a comida, botava na vasilha e ia levar pros homis comer lá no mato. Quando não levava merenda né? As vezes tomava café da manhã, farofa, café com batata, com banana. Naquele tempo tinha fartura. Ai quando dava meio dia, cozinhava um panelão de feijão, com carne dentro, ai metia coisa dentro e levava. Pro almoço era carne com feijão, aquelas coisas do feijão. Até hoje a gente faz, mas antigamente aquela panelona era braba, era muita gente. (Nilsa, moradora de Arara)

O relato de Nilsa fornece detalhes sobre os tipos de alimentos consumidos pelos participantes da rela de derrubada de mata. Percebe-se que existia uma preocupação do anfitrião em disponibilizar as refeições necessárias para os participantes. Pela manhã, fazia-se uma refeição reforçada “às vezes tomava café da manhã, com farofa, café com batata, com banana”. Para a refeição principal realizada durante o almoço, oferecia-se comumente alimentos ricos em calorias, a exemplo do típico prato da culinária brasileira, a famosa feijoada: “ai quando dava meio dia, cozinhava um panelão de feijão, com carne dentro, ai metia coisa dentro e levava. Pro almoço era carne com feijão, aquelas coisas do feijão”. Sobre

a importância da alimentação de um grupo e seus significados, Amon e Maldavsky (2012, p.14) explicam:

A voz da comida alude ao potencial da comida de ser um veículo poderoso para a manifestação de identidade, significados, cosmovisões. Alude, também, ao potencial de mudança, uma vez que a voz da comida pode ser uma forma de resolver conflitos, mudar, desistir. Este conceito destaca a comida como um modo de tratar de outros temas, tais como gênero, tradição, etnicidade, harmonia, discordância, transitoriedade.

As reminiscências sobre a rela de derrubada de mata na comunidade de Arara, apresenta-se de forma muito viva entre os homens e mulheres que vivenciaram tal evento. Por isso, circular sobre a localidade significa para alguns moradores reviver algum momento de rela, conforme atesta Nilsa:

Anteontem mesmo passei lá perto de, não sei se o senhor já ouviu falar, de Orlando Neto. Anteontem mesmo foi domingo, que eu passei na igreja, aquelas madeiras de eucalipto tudo, tudo caído lá no chão. O chão limpinho né?! Ai eu fui e alembrei dessa época e falei - Hum. Minha vó do meu meu lado. – Ai, vó Dete, a senhora lembra antigamente era assim, derrubada de mata, o povo vinha de machado, aí, cortava, coloca fogo na mata igualzinho. Colocava fogo pra queimar as negoças, aqueles paudueira, pra depois plantar o milho e as manivas, que é a mandioca. (Nilsa, moradora de Arara)

A rela de derrubada de mata, realizada pelos moradores de Arara, tinha múltiplas finalidades, com destaque para produção agrícola. As matas existentes na comunidade abrigavam diversos tipos de árvores, uma fauna e flora abundante, fornecendo aos moradores os recursos necessários para a subsistência. Um aspecto da relação arariano antigo com o meio natural reside no fato que a derrubada de mata ocorria de forma tradicional, ou seja, utilizava-se instrumentos de trabalho simples (machado) que certamente não produzia corte de árvores em grande escala, uma vez que a derrubada de uma árvore poderia levar o dia inteiro.

4.3.2 Farinha branca feita por mãos pretas

A base econômica na comunidade de Arara é a atividade agrícola (organizada em pequenas propriedades) e a policultura. Uma das atividades de grande força econômica é a produção de farinha e outros derivados da raiz de mandioca, conforme lembra Wilson: “a tradição daqui era mandioca, produzia muita farinha. Aqui era assim, fazia as farinha, botava na canoa e ia levava pra Alcobaça pra descarregar lá, pelo rio Itanhém”. A prática da rela, como evento de solidariedade entre os moradores de Arara, deu-se também na produção de farinha, pois a fabricação do produto ocorria de forma coletiva, em cujo contexto os

participantes conjuntamente realizavam todas as etapas de produção, conforme explica Wilson:

Tinha... juntava e começava assim: ajuntava e ia arrancar mandioca, o grupo ia ajuntar mandioca, depois uns iam carregar pra casa de farinha, os outros se juntava pra raspar, raspava as mandiocas tudo. Aí tinha já um que já tinha trocado o dia com o outro, que já ia pra ralar no braço. Um do lado um do outro ralando, é assim que era, quando acabá, tinham as pessoas que eram, tinham as pessoas que eram as mulher, naquela época homem não torrava farinha não, aqui não! Aqui só torrava farinha só as muler, tradição! Que homem que queria torrar farinha, rapaz?! (Wilson, morador de Arara)

O relato de Wilson revela aspectos relevantes sobre a organização de trabalho da rela de produção de farinha. Nota-se que todas as etapas de fabricação da farinha contavam com o envolvimento de muitos homens e mulheres, nas quais cada indivíduo exercia uma ou mais funções: "O homem fazia a roça, a mulher já começava já plantar, né, as mulheres ajudavam a capinar". Outro aspecto dessa rela a ser destacado encontra-se na forma do processamento da farinha, pois todas as etapas eram realizadas artesanalmente.

Ainda sobre esse relato, percebe-se que a organização do trabalho caracteriza-se por uma divisão de tarefas por gênero, fundada numa tradição da comunidade, onde a etapa da torra da farinha de mandioca em forno de barro era realizada exclusivamente pelas mulheres: "tinham as pessoas que eram as mulheres, naquela época, homem não torrava farinha, não. Aqui, não! Aqui só torrava farinha, só as mulheres, tradição! Que homem que queria torrar farinha, rapaz?!". Tal aspecto ancora-se no fato de que nessa comunidade as mulheres especializaram-se nesse tipo de atividade.

No que concerne à rela de produção de farinha, Nilsa relata:

Botava mandioca na cozinha, aí, todo mundo ia raspar. Quando dava meio dia, levava o almoço ou ia em casa almoçar. [As mulheres] raspavam mandioca, torravam farinha. Antigamente, era tudo na base do braço para torrar, aí, torrava farinha. Eu só lembro de uma que está viva até hoje. Agora, das outras não lembro, porque muitas já morreram. Mas lembro de uma que torrava bem, bem, bem, bem mesmo pra torrar farinha, é porque as pessoas de antigamente... já morreu quase tudo. Maria Antonia mora lá em Arara, bem pra lá. Os homens quando não iam estreitar mata, outros iam apanhar lenha, outros iam apanhar água. Pra lavar mandioca, antigamente, era na base do burro, pegar água da ribeira para lavar mandioca, cortar peneira pra prensar massa. Porque três horas, duas horas da manhã eles tinham que levantar pra prensar massa, para preencher os burros para dar conta. (Nilsa, moradora de Arara)

Por intermédio do relato de Nilsa, é possível identificar com clareza as atribuições de ambos os gêneros, reforçando a função específica das mulheres, atentando para o detalhe da exclusividade feminina na torrefação da farinha: "[As mulheres] raspavam mandioca,

torravam farinha. Antigamente era tudo na base do braço para torrar, ai torrava farinha”. Outro ponto é o processo de fabricação da farinha, que se inicia com a raspagem da mandioca que, numa segunda etapa, era prensada, resultando no esfarelamento da raiz. Na sequência, ocorria a peneiragem, encerrando com a torragem da farinha, sendo esta realizada em um tipo de forno identificado por Wilson como “paredão”. Sobre o paredão, Zuza e Zeco descrevem: “foi feito de adobe. Adobe é que faz aqueles tijolão de barro. E ai acaba que tinha o nome de adobe. Inclusive o paredão da farinheira que tinha, que tinha essa área também, foi feito de adobe. Colchete com cinza de madeira nativa, areia lavada, amassa pra sentar o paredão”.

Sobre a rela de produção de farinha e a participação feminina na torragem, Zuza acrescenta:

Logo a princípio era [torragem de farinha pelas mulheres], os homens faziam muito pouco, muito difícil. Era porque, no tempo da escravatura, os homens iam pegar o serviço mais pesado e as mulheres ficavam só pra torrar farinha. Raspar mandioca e torrar farinha. Os homens iam arrancar mandioca, cortar lenha, ia fazer outras coisas mais pesado, e as mulheres iam torrar farinha. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

O espaço da casa de farinha na comunidade de Arara, como lugar de produção, pode ser compreendido também como um ambiente de convivência social, onde os laços afetivos eram fortalecidos. Homens e mulheres firmavam sistematicamente sentimentos de companheirismo, solidariedade e amizade. Mas este espaço também representava um pouco da memória do sofrimento dos ancestrais da localidade, assim lembrado por Wilson:

Nós estávamos contando o sofrimento das mulheres, as mulheres negras eram tão terríveis, discriminavam tanto, faziam tanta barbaridade. Minha avó contava que quando eles, os senhores, eles com malvadeza, as mulheres torrava farinha com menino nas costas, tinha uma chamada cinta, amarrava os meninos nas costas pra torrar farinha, quando os senhores eram daqueles malvados, pegavam as crianças, jogavam dentro da fornalha. Aqui teve barbaridade! Quem contava isso era minha vó Osminda, quando eu era criança. (Wilson, morador de Arara)

O relato de Wilson explicita a importância da tradição oral para a comunidade de Arara, reforçando sua primazia na reconstituição parte da história social e cultural da localidade: “Quem contava isso era minha vó Osminda, quando eu era criança”. Outro elemento relevante do relato encontra-se na memória dos ancestrais africanos e afrodescendentes escravizados e nas agruras vividas pelos povos negros e seus descendentes no Brasil no contexto escravocrata: “... quando os senhores eram daqueles malvados, pegavam as crianças jogavam dentro da fornalha. Aqui teve barbaridade!”. Faz-se necessário

ressaltar que, assim, as vivências, experiências e memórias da comunidade contribuem fortemente para a história da população afro-baiana no Extremo Sul, para além dos estudos já realizados na região.

Além da rela de produção de farinha, é possível identificar que alguns moradores tinham as farinheiras como fonte de renda, principalmente mulheres, detentoras do ofício de torragem. Por meio da venda da força de trabalho, elas obtinham uma renda com a atividade e, assim, podiam constituir um certo patrimônio, conforme observa Wilson:

A minha irmã, essa daqui, ó, sofreu quando foi pra pagar essa terra aqui, ainda quando minha mãe comprou essa terra pra nós pagar, ela torrava farinha de lá de Orlando Neves, de onde está o cemitério, torrava farinha de lá, torrava lá, torrava aí no... na Imbiribeira, torrava tudo. (Wilson, morador de Arara)

Esse relato de Wilson revela um ponto da estrutura social da comunidade bastante significativa, pois as mulheres ocupam uma posição de mantenedora familiar e também detentoras do ofício de torragem de farinha. Portanto, percebe-se que a participação feminina nas atividades econômicas ocorria de forma expressiva, condição que se mantém na atualidade, dado que a comunidade de Arara conta com duas associações, sendo uma delas formada por mulheres mães e agricultoras.

4.3.3 Mãos e pés no barro

Na comunidade de Arara, existia uma modalidade de rela conhecida como taipa de casa. Este tipo consistia no processo de erguimento de moradias, o qual também contava com a colaboração dos moradores. Sobre a rela de taipa de casa, Zuza relata:

Ali naquela sede ali tem uma casa ainda de taipa, uma ou duas, é duas parece. Fazia o tapo, - 'Eh, fulano vai tapar a casa dele hoje!' Todo mundo que fosse convidado ou que não fosse ia pra lá, pra comer o catado ou galinha ou o boi e zoar, bater tambor, cantar toada. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

No âmbito da herança da arquitetura afro-brasileira, durante o período da escravidão, os africanos tinham uma forma peculiar de construção conhecida como casa de taipa. Este modelo de moradia foi assim descrito por Pohl (1976, p.144 *apud* ALCANFOR; BASSO, 2019, p. 35):

[...] usualmente alguns escravos fazem a construção. Vigas recém-queimadas são enterradas verticalmente, em três fileiras, de modo que a do meio exceda regularmente as outras duas em altura. As vigas são unidas por traves transversais, sem pregos, mas por meio de cipós e o todo é coberto de telhas. Varas igualmente atadas com cipós e revestidas de barro, formam as paredes principais e laterais, nas quais depois, conforme a necessidade ou o arbítrio, são encaixadas portas e janelas.

Para ilustrar como ocorria esse processo de taipa de casa em Arara, Zuza explica:

O rela, o taipa de casa como a gente chamava, ai vinha as pessoas que ajudavam a amassar o barro com o pé, e os cortador de barro e vinha os carregador que ia entregando as pessoas que ia batendo o barro na parede. Eu pegava o barro, levava e entregava para os batedor de barro na parede, que eu lembro que chamava tapador. Ai ele pegava aquele barro, batia na parede e ia alisando e ia espichando barro por toda a parede com a mão. Ai tinha a pessoa que sabia fazer um varado, ai, ia fazendo devagar, até terminar. Mas o de varado não era tudo num dia só não. Pra fazer o enchimento de varado era vários dias. Primeiro colocar no enchimento que as vara que fica em pé, depois colocava as vara machinho pra fazer a segurança. Ai batia o barro na parede com as vara, sobre as vara. O teto era coberto com telha de pau, as vezes era de barro também, fazia também. A armação quem fazia era os carpinteiros. O carpinteiro próprio pra aquilo, formava uma esteira, pintava, depois colocava as linhas, as traves. Ai, dai que vinha o enchimento, depois do enchimento vinha o varado, e depois o taipa. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

O relato de Zuza sobre a rela de taipa detalha minuciosamente como era realizado este evento, explicando ponto a ponto o que Slenes (1992) denomina “gramática” da arquitetura. Neste tipo de rela também tinha a participação de homens e mulheres que, certamente, tendiam a exercer funções específicas. Sobre a incumbência feminina, Nilsa afirma: “ajudava a pegar o barro para tapar a casa... Eu lembro que elas levavam os bolos de barro”. Ainda sobre a participação feminina, Zuza complementa: “as mulheres ajudavam a varar, ajudava a carregar barro, até meter barro na parede, muitas vezes elas batiam”. Essa modalidade de rela exigia participantes com saberes especializados, ou seja, indivíduos que dominavam o ofício da carpintaria e/ou a técnica de tapar casa. Nota-se que tais colaboradores eram conhecidos na comunidade como tapadores, que tinham experiência na atividade.

Com relação às etapas, observa-se que cada fase tinha que ser realizada cuidadosamente, pois, para o êxito do enchimento, o alicerce tinha que ser bem firmado, para que as etapas seguintes fossem realizadas. O material utilizado neste tipo de rela, como se observa, eram varas grossas (verticalmente) e finas (horizontalmente), possivelmente encontradas nas matas da comunidade. O barro utilizado na taipa era extraído do solo massapê, conforme já foi elucidado anteriormente pela análise da toada “Pisa no massapê, escorrega”. Um aspecto curioso encontra-se na cobertura desse imóvel, que “era coberto com telha de pau, às vezes era de barro também, fazia também”. Vale pontuar que essas telhas de pau, de acordo Zuza, também eram denominadas “tabuinhas”.

A realização da rela de taipa também representava para os moradores da comunidade de Arara um momento de diversão, que era regado à base de toadas. Durante todo o processo da taipa, era comum a reprodução da seguintes toadas, cantos de trabalho:

Toada 19 - Vira de lado, virador

Vira de lado, virador
 Vira de lado, virador
 Vira de lado virador
 (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

Toada 20 - Pisa pisar, pisador

Pisa pisar, pisador
 Pisa pisar, pisador
 Pisa pisar, pisador
 (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

Toada 21 - Olha o barro, barreiro

Olha o barro, barreiro
 Olha o barro, barreiro...
 Ai ia tirando os versus né?
 (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

Durante todo o processo de realização da taipa, as toadas estavam diretamente relacionadas a cada etapa de trabalho. A preparação do barro ocorria da seguinte forma “tinha a cantoria também na hora de virar barro. Bater a enxada, misturando o barro com água, jogando água, até dar liga pra pisar, pra bater na parede” (relato de Zuza). Nessa fase, os responsáveis pela preparação da liga de barro, em sintonia com os movimentos da enxada, reproduziam a toada “Vira de lado, virador”. Este movimento permitia que o barro fosse preparado no ponto certo para ser utilizado na taipa de casas, ação que dependia de moradores especializados nessa atividade.

Em consonância com o explicitado no tópico anterior, vale salientar que alguns elementos performáticos do embarreiro aparecem na rela arariana de taipa de casa, pois no tocante à toada “Vira de lado, virador”, encontram-se em duas cantorias do embarreiro, conforme relatos obtidos de moradoras de Helvécia, por Santana (2014, p. 147):

Ô virá, viradô
 Este barro tá bão, viradô,
 Ô Mané curimdiba, viradô,
 Joga barro pra arriba, viradô,
 Ei virá, viradô,
 Este barro tá bão, viradô,

Mané curidimba, viradô,
Joga barro pra arriba, viradô (Dona Faustina).

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 (dona Basília).

Posterior à etapa de mistura do barro, acontecia o processo de pisar o barro, com o objetivo de preparar efetivamente a liga. Nessa etapa, utilizam-se os pés como membro que terá a função de amassar o barro, permitindo que se tenha o material devidamente pronto para a realização da taipa, conforme explica Zuza: “pisador era pra pisar o barro com o pé, aí quando dava liga, ai tava na hora de bater na parede”. O ato de amassar o barro com os pés, tem uma relação visceral com o universo cosmológico dos povos africanos, uma vez que o corpo representa o epicentro que liga o homem a todas as forças do universo à energia proveniente da terra, na condição de elemento químico, tem como canal os pés. Assim, pés e chão, para Petit (2015, p.77), representam:

Isso acontece no contato com a ancestralidade que na cosmovisão africana é simbolizada pelo chão, onde enterramos nossos mortos e de onde extraímos nosso alimento vivo e espiritual. Daí a importância do bater o chão, acordando a força vital que emana da terra e se distribui no corpo, que brota dele, fazendo elo entre presente e passado [...]. O bater no chão faz lembrar os antigos mutirões para construção das casas, prática que ainda persiste em vários quilombos e regiões interioranas, onde se costumava dançar a noite toda para bater o piso das casas, promovendo, assim, a prática da dança do coco e o fortalecimento do elo comunitário.

A rela de taipa de casa como uma prática social na comunidade de Arara simbolizava um evento de convergência das vivências culturais do batuque, samba de caixa e pandeiro e prática religiosa do ofício, uma vez que o término de uma rela era marcado pela realização do ofício de agradecimento a Nossa Senhora. Após ofício, os participantes da rela caíam na gandaia, ou seja, alguns optavam pela brincadeira do batuque e outros pelo samba de caixa e pandeiro, conforme afirma Zuza: “todo final de trabalho, a gente terminava sempre, ajeitava

tudo, aí jantava, aí depois da janta cantava o ofício de nossa senhora, aí depois do ofício é que iam brincar, farrear até o dia se quisesse. Tinha que encerrar com a oração.”.

Segundo analisa Slenes (1992, p. 20), “Enquanto isso, ela ia sendo descoberta – e acobertada – por outros, que reconheciam uma teia de significados em comum: não mais através da linguagem, mas no interior dela, na própria densidade cultural e histórica de suas palavras e na dinâmica de sua utilização”. Nota-se que a rela de taipa de casa na comunidade de Arara era permeada por algumas simbologias que, possivelmente, para os moradores, tinha uma ligação com o universo religioso cristão e também da cosmologia das comunidades tradicionais africanas. Assim, as considerações sobre os eventos pós-taipa permitem apreender os elementos representativos que se encontravam nas práticas religiosas da comunidade de Arara. Com o término da taipa de casa, iniciavam-se os rituais de agradecimento que tinham como fagulha a prática do pau da bandeira, sendo realizados da seguinte forma:

Para fazer o encerramento no trabalho, agradecer e alegrar a turma. Agradecer primeiro a Deus, né? e depois agradecer os companheiros e aí encerrar o serviço. Nós pegávamos uma toalha, um lençol, uma coisa assim, que desse pra fazer, que fosse toga, um vermelho, um amarelo, não tinha cor, não. Representava a alegria de encerrar o trabalho, que ocorreu tudo em paz, que a casa estava terminada... Rodava, rodava uma ou duas, conforme, né?... O santo era Nossa Senhora, né?! Que aí cantava o ofício e aí encerrava o trabalho. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

O relato de Zuza apresenta alguns aspectos que aconteciam durante a rela de taipa de casa. Pode-se perceber que o ato religioso sempre ocorria ao final dos trabalhos, o que permite observar que os moradores da comunidade valorizavam profundamente a figura católica da Virgem Mãe Puríssima. Outro aspecto presente nesse tipo de rela consiste na tradição do pau da bandeira, na qual os participantes, com um pedaço de pano amarrado numa madeira, rodavam a casa uma ou mais vezes, representando a concepção de um processo orgânico: começo e fim. Nesse ato simbólico, é possível entender que a ação dos moradores sobre o domicílio remete à concepção de circularidade, compreendida por Ferreira (2019, p. 128) da seguinte forma:

Este proporciona que os episódios da vida sejam organizados em ciclos que se iniciam e se encerram, e seguem no movimento da continuidade abrindo outros novos. Isto fundamenta a existência em um processo de retroalimentação, que mantém o equilíbrio e a sustentabilidade para promover um sistema do contínuo [...].

Todos os eventos religiosos que eram realizados na rela de taipa de casa tinham por finalidade enviar para o novo lar energias positivas existentes no universo. Os fluídos

transmitidos pelos ancestrais seriam materializados na relação de convivência harmoniosa, fraterna, solidária, paz entre os moradores do novo local. Por isso, a ritualidade constitui parte essencial durante e pós realização da rela.

A rela, como uma prática de convivência social na comunidade de Arara, representava uma forma peculiar de relação entre os moradores, pois a cada momento de uma rela os vínculos afetivos dos ararianos eram fortalecidos. Não se tratava simplesmente de realizar uma atividade, mas significava também um momento de vivências culturais: batucar, sambar, cantar, dançar, agradecer e rezar. Enfim, potencializar os vínculos afetivos fundada em valores de companheirismo e solidariedade. Por intermédio da rela, os ararianos estabeleciam entre si uma relação similar dos africanos que embarcaram para o Brasil, oriundos da região centro-sul africana, a concepção de malungo. Convém ressaltar que a palavra rela inexistente como termo etimológico, sendo utilizada exclusivamente pelos moradores da comunidade de Arara. Portanto, rela constitui uma práxis de solidariedade entre os moradores dessa comunidade.

A prática de trabalho coletivo do rela na comunidade de Arara reunia um conjunto expressivo de elementos simbólicos que entremeavam a relação entre os moradores, reproduzindo formas diversas de saberes: manuseio de instrumentos de trabalho (machado, facão, inchada e foice), experiência no corte de madeira, técnicas de produção de farinha, bem como apreensão de conhecimentos construção de casas de taipa. Embora todos esses aspectos sejam relevantes para compreender a estrutura social e cultural desta comunidade, indubitavelmente, a estrutura oral ocupa um lugar de proeminência na história de Arara, pois a oralidade constitui a principal fonte histórica desta localidade. Oralidade essa, que fundou e orienta em certa medida a história social e cultural de Arara.

CAPÍTULO 05

OFÍCIO: REZAS CANTADAS NA COMUNIDADE DE ARARA

5.1 Ofício: Entre santos e funerais

No âmbito religioso, o ofício, ou liturgia das horas, encontra-se no léxico católico com os seguintes significados:

1. Liturg. O conjunto de orações e cerimônias, variáveis, segundo a festa que se celebra; 2. Rel. Conjunto de orações públicas das quais participam os

seguidores de uma religião em louvor e ação de graças; Catol. Celebração da Eucaristia; missa. [...] Ofício canônico, (Liturg): o que compreende as rezas que os religiosos e os clérigos, ligados por ordens sacras, devem recitar ou cantar cotidianamente. Ofício de corpo presente, (rel): a) o ofício do breviário, missa e absolvições que se rezam por alma do morto na presença do cadáver; b) as mesmas rezas perante a ossada ou algum dos restos mortais do finado. Ofício de defuntos, (Rel.): preces pelo descanso eterno das almas dos mortos. Ofício divino, (rel): a missa. (MICHAELIS, 2021, n/p)

O ofício caracteriza-se no catolicismo popular do Extremo Sul baiano por duas formas básicas: festivo e fúnebre. Este último tem duplo sentido, promover a encomendação da alma dos mortos, bem como mitigar dores e aflições dos vivos (BERTO, 2015). Já considerando a definição de ofício divino ou liturgia das horas, numa perspectiva Católica Apostólica Romana, Gomes, Fonseca e Raimundo (2015, p. 481-485) apontam sentidos mais sublimes:

A Sacrosanctum Concilium (SC) explana que a finalidade da Liturgia das Horas é a consagração do ciclo diário pelo louvor de Deus. [...] Desse modo, a Liturgia das Horas apresenta-se como uma metodologia para alcançar esse sentido unitário e cristão da realidade humana, por meio da santificação do transcurso do dia, da semana, dos tempos e dos anos. [...] Além do escopo de santificação das horas do dia, o Ofício Divino apresenta-se como consagração do esforço humano. Tal finalidade promove uma abertura da oração cristã a toda a realidade do homem, valorizando toda expressão do engenho humano, suas conquistas técnicas e artísticas, seu ritmo laboral e social.

No tocante à execução do ofício divino, a relação sujeito *versus* liturgia, para Gomes, Fonseca e Raimundo (2015, p. 490), apresenta o seguinte espectro:

[...] entendemos haver no Ofício Divino uma possibilidade de integração da subjetividade dos sentimentos e dos desejos com a objetividade ritual. Esse rito litúrgico mobiliza necessariamente os sentimentos de seus participantes, tanto pela expressão dos sentimentos individuais, quanto pela solidariedade com os sentimentos emergentes nos salmos recitados.

A prática ritualística dos ofícios tem sua origem no universo cristão católico que sistematicamente produziu um número expressivo de rezas para referenciar suas santidades. O deslocamento dos ofícios do espaço eclesiástico para as festividades populares de santos, bem como os ambientes domésticos, permitiu a introdução nas rezas de elementos inaceitáveis pela igreja, como se verá. Essas mudanças possibilitaram o surgimento dos ofícios populares.

5.2 Em nome dos santos

Os festejos ou folias de santos fazem parte da tradição de muitas unidades rurais e urbanas no Brasil, sendo comemoradas conforme o santo homenageado da comunidade. Pereira (2004, p. 18-19), em sua tese sobre os festejos de folias de Urucuia, Minas Gerais,

descreve três etapas gerais da folia: a retirada da folia (“o evento demarca o início oficial do giro dos foliões. Sua execução é de fundamental importância para que os tocadores e cantadores saiam em sua jornada por um território previamente estipulado” p. 18), o giro (“o giro pode ser descrito como uma sucessão de visitas e pousos, intercalados por longas caminhadas ou cavalgadas por estradas, trilhas rurais ou pelas ruas de pequenos centros urbanos” p. 18) e a entrega da folia (“a entrega da folia é a mais notável das atividades festivas; é o evento mais assistido durante sua realização” p. 19).

Ainda sobre os festejos em homenagem aos santos, em Bragança, Pará, a esmolação da festa de São Benedito constitui um dos eventos mais significativos, uma vez que, por meio deste evento, ocorre a visitação aos domicílios dos “promesseiros” (SANT’ANNA, 2016). As comitivas de esmolação percorrem trechos pré-estabelecidos conduzindo as três imagens do santo pela microrregião bragantina, conforme explica Sant’anna (2016, p. 146, 148, 150):

A circulação das narrativas de São Benedito de Bragança tem dimensões de uma epopeia. Estas narrativas de Bragança são aquelas mencionadas no contexto das enormes viagens que os esmoladores fazem todos os anos, desde o mês de abril até o dia 8 de dezembro, quando a última comitiva chega à cidade de Bragança. [...] Os devotos recebem as comitivas de São Benedito em seus “giros” pelas regiões [...] Os promesseiros tem experiência com o Santo, e contam suas histórias. Contam como São Benedito concede graças. Mas muitas destas histórias foram presenciadas por aqueles que fazem parte das Comitivas de Esmolação. [...] As comitivas dos esmoladores fazem parte integrante das devoções, embora comecem muito antes das festividades em Bragança. Essas são compostas de doze integrantes atuando dentro das funções de: rezadores, contra-altos, tamboeiros, carregadores do Santo e das Bandeiras. A comitiva também tem uma hierarquia de cargos que é coordenada pelo Encarregado [...].

Assim como nessas localidades, a comunidade de Arara tem como tradição a preparação e realização de folias em homenagem aos Santos, que apesar de suas peculiaridades, apresentam etapas parecidas com as dos municípios Urucua e Bragança. Em Arara, a prática religiosa do ofício é realizada por moradores da localidade, podendo ser no âmbito de celebração de santos, bem como nos rituais fúnebres. Tal manifestação atualmente acontece com menos intensidade, porém no pretérito esse evento era mais recorrente demonstrando a força da religiosidade no cotidiano da comunidade, como relata dona Heloísa:

O ofício eu nasci, criei e até certos anos a gente tinha aquela tradição do ofício sim. Eu sou fã do ofício, aquela tradição que tinha antigamente. Pra fazer uma festa na casa, primeiro tinha que rezar o ofício. Antes da festa rezava o ofício. Não é só quando morria não. Chegava o dia: “ah hoje é Nossa Senhora d’Ajuda, a festa de Nossa Senhora d’Ajuda. Vamos fazer a festa? bora” Primeiro a gente rezava o ofício

pra Nossa Senhora d'Ajuda. As mesmas rezas (fúnebre e festiva). (Heloísa Neves dos Santos, moradora de Arara).

Sobre a celebração das festas na comunidade, Zuza relata: “A comissão era o dono da casa que fazia aquele compromisso, então ele era responsável por tudo, às vezes o companheiro ajudava, mas a responsabilidade era do dono da casa”. Além disso, o evento que antecede a comemoração do santo é marcado pelas seguintes características:

A esmola era pedida e até hoje existe, de vez em quando aparece aqui. Era tirada, é o dízimo de hoje em dia, era a esmola que a gente pedia, que tinha que carregar, o outro era o procurador, com 2, 3, 4, 5 companheiros. Ai, chegava, pedia esmola, dava dormida a ele e quando não dava dormida, dava o café ou outra coisa, dava centavo, que naquele tempo era 100 réis... Era para organizar a festa. Tinha uma época aqui que a gente adoecia e tal, ou passava qualquer aperto. Ai pegava os santinhos de São João, Santo Antônio, São Bernardo, São José. “-- Quando a esmola passar, ele vai dormir aqui na minha casa”. Ai quando o santo vinha... dava dormida. Tinha santo, São Benedito mesmo, tinha dia que ele ficava brigando pra trás, eu queria que ele dormisse na minha casa mesmo, fazia compromisso para ele dormir no vizinho lá, ele dormia, mas no outro dia ele tinha que voltar pra dormir na minha casa. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

O relato de Zuza sobre essas festividades na comunidade explicita como era organizado o evento de forma detalhada. Quando ocorria a comemoração de um determinado santo, antecedendo a culminância da festa, os moradores sob a gestão dos promotores realizavam a esmola, ou seja, fazia-se um cortejo, com a imagem do santo para levantar recursos que seriam utilizados para a compra de todo e qualquer material ou produtos da festa. Neste evento, os moradores demonstravam toda sua devoção, contribuindo e/ou reivindicando a presença do santo em seu domicílio por uma noite, ou simplesmente algumas horas, algo que representava para o devoto uma satisfação inefável. Faz-se necessário salientar que as contribuições da “esmola” eram movidas pela condição devocional.

Outro aspecto que se observa no relato de Zuza é a relação entre necessidade material e dádiva divina, isto é: nos momentos de dificuldade dos fiéis, recorria-se aos santos por diversos motivos, como doenças, situação financeira, e estes, segundo a fé popular, atendiam aos pedidos dos devotos mediante o pagamento de promessas: “Tinha uma época aqui, que a gente adoecia e tal, ou passava qualquer aperto. Ai pegava os santinhos de São João, Santo Antônio, São Bernardo, São José. ‘Quando a esmola passar, ele vai dormir aqui na minha casa’. Ai quando o santo vinha... dava dormida”. Essa é uma prática bastante comum no universo de adoração aos santos.

As homenagens aos santos na comunidade de Arara eram marcadas pelo momento de pagamento das promessas, assim como nas folias de Urucuia/MG (PEREIRA, 2004) e na festa de São Benedito, em Bragança/PA (SANT'ANNA, 2016). Acerca de promessas e bênçãos concedidas por São Benedito a moradores da comunidade, Zuza relata:

Meu pai, mesmo, fez uma promessa pra São Benedito, pra situação dele melhorar e pela vida e Deus abençõe que aconteceu e ele cumpriu a promessa, o samba, da festa geral. Condição financeira, saúde. Primeiro pela saúde, depois pela condição financeira. A comitiva era quando o santo chegava na casa da gente, a gente pedia, e assumia a responsabilidade da promessa. 'Oh São Benedito vem me ajudar, minha roça produzir, tiver, tudo correr bem, no dia que você passar aqui vou te dar a pongada, vou fazer um samba, de almoço pra todo mundo e uma janta'. Era assim que era. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

O relato de Zuza sobre os pedidos de bênçãos revela como os devotos comprometiam-se a “pagar” suas promessas. Nota-se que algumas dessas foram cumpridas mediante realização de eventos festivos, ou seja, com a bênção concedida, organiza-se um samba caprichado como forma de pagamento da promessa: “Meu pai mesmo, fez uma promessa pra São Benedito, pra situação dele melhorar e pela vida e Deus abençõe que aconteceu e ele cumpriu a promessa, o samba, da festa geral”. Zuza ainda expõe sobre as festividades: “Tinha tudo, tinha cachaça, tinha vinho, tinha galinha, carne de porco, tinha carne de gado, peixe, ovo, tinha tudo. Quando podia fazer mais, fazia mais, quando não podia fazer mais, fazia menos...”. Assim, é possível compreender que os devotos concebiam o ato de celebrar as dádivas divinas, não estabelecendo limites entre o sagrado e o secular.

Ainda sobre o relato das festividades, exposto anteriormente, Zuza elenca alguns santos que faziam parte do leque de comemorações. A devoção de variados santos demonstra um aspecto bastante peculiar da comunidade: a devoção de várias divindades religiosas. Este aspecto revela como a comunidade encontrava nas forças sobrenaturais a possibilidade de resolução de problemas e necessidades. Por isso, entender o atributo destas divindades, bem como o grau de devoção da comunidade para cada santidade, possibilita identificar as principais demandas das pessoas daquela localidade.

A devoção popular dos negros a Santo Antônio, no século XIX, revela como a história desse santo foi ressignificada pelos africanos e seus descendentes. Sobre Santo Antônio, Slenes (1992, p. 20-21) explica:

[...] o culto dos negros a esse santo, conhecido especialmente por sua capacidade de curar doenças, encontrar objetos perdidos, e trazer a fecundidade (promover o casamento), deve ser interpretado a partir do complexo cultural 'ventura-desventura' da África Central. [...] De acordo com essa visão do mundo, para alcançar a felicidade ou contrariar a ação de pessoas ou espíritos malignos, não

há nada melhor do que pedir a ajuda de um feiticeiro ou bruxo poderoso, o espírito de alguém que desempenhou um desses papéis na vida, ou um espírito benéfico da natureza. Enfim, o Santo Antônio dos negros ofereceria um exemplo da capacidade de pessoas da África Central de reinterpretar símbolos e objetos rituais estrangeiros, nos termos básicos de sua cultura de origem.

Na comunidade de Arara, a devoção a Santo Antônio é associada à demanda por cura, durante as novenas aqueles que tinham um parente enfermo aproveitavam o momento para pedir ao santo a restauração da saúde dos seus. Para esses devotos em especial, participar do início ao fim da novena significa uma demonstração de grandiosa fé. Assim, a relação do devoto com o santo funda-se na esperança de uma benção a ser alcançada. Diante das dificuldades no acesso ao sistema de saúde público em tempos remotos, a comunidade buscava formas alternativas de tratamento, que incluíam a cura de enfermos mediante a benção do santo da cura: Santo Antônio.

Com relação à confecção da imagem de Santo Antônio, Slenes (1992, p. 21) ainda revela,

Que os escravos africanos ouviram esse apelo, não há dúvida. Por exemplo, no Vale do Paraíba no século XIX, e também no XX, as pequenas estatuetas de Santo Antônio eram muito apreciadas por escravos e negros livres, e a figura do santo era de longe a imagem religiosa mais procurada pela população como um todo, fora a da Virgem Maria. Essas estatuetas podiam ser feitas de materiais diversos; mas quando não eram de gesso, eram geralmente talhadas em “nó de pinho”, uma madeira muito dura, proveniente da Serra da Mantiqueira. Eventualmente, usava-se também o chifre de boi

Nos cultos a Santo Antônio, Zuzá relembra a oração devotada a esse Santo:

Glorioso Santo Antônio rogai por nós (4x)
 Ó meu Santo criador
 Com a divina devoção
 Adevote esse menina Santo Antônio
 Que irrustiu meu coração
 (Adevote esse menina Santo Antônio)
 (Que irrustiu meu coração)
 Glorioso Santo Antônio rogai por nós (4x)
 Ó meu Santo criador
 Meus olhos churumingou
 Prometeu que ia pra reza Santo Antônio
 Fez as trouxa e arribou
 (Prometeu que ia pra reza Santo Antônio)
 (Fez as trouxa e arribou)
 Glorioso Santo Antônio rogai por nós (4x)
 Ó meu Santo criador
 Meus olhos churumingou
 Prometeu que ia pra reza Santo Antônio
 Fez as trouxa e arribou

(Prometeu que ia pra reza Santo Antônio)
 (Fez as trouxa e arribou)
 Glorioso Santo Antônio
 Aaaaaah!
 Glorioso Santo Antônio rogai por nós (6x)

(Berli Félix da Silva, morador de Arara)

Entre os santos que são devotados pelos moradores da comunidade de Arara, destaca-se São Benedito, que é o atual padroeiro da localidade. Sobre a vida deste santo católico, Oliveira (2017, p. 369) diz

Benedetto Manasseri, seu nome de batismo, nasceu em San Fratello em 1526 e faleceu em Palermo em 04 de abril de 1589, ambas cidades da Sicília, na Itália. Filho primogênito de ex-escravos convertidos ao catolicismo, Benedetto se tornou livre aos 18 anos de idade, iniciando sua jornada eremita com um grupo seguidores de São Francisco de Assis, liderado por Jerônimo Lanza. Não há dados tão precisos quanto a este período que remete à vida eremita e à clausura de Benedetto. Pode-se determinar que entre seus 32 e 36 anos, ele se tornou frei ao ingressar na Ordem de São Francisco e passou a viver no Convento de Santa Maria de Jesus em Palermo, onde exerceu a função de cozinheiro, Frei Superior dos Noviços e Guardião deste convento, algo que chama atenção, pois Benedetto era analfabeto e negro.

A história deste santo vincula-se ao contexto do Brasil no período escravocrata. Por isso, a imagem de São Benedito e toda a sua condição de vida passa a ter uma forte valorização entre os negros. A vida deste santo, imbricada com a questão da escravidão, tem um valor religioso e histórico para comunidades rurais negras.

A comunidade rural de Arara adotou São Benedito como santo padroeiro. Tal escolha está vinculada ao fato de se tratar de um filho de ex-escravizados, negro e sua posição destacável no catolicismo. Portanto, a devoção arariana a São Benedito está ligada diretamente à história dessa comunidade que apresenta profundos laços com a presença de africanos e seus descendentes no Extremo Sul Baiano, conforme expressa Zuza: “Foi, com certeza. Faz parte, porque a nossa descendência é descendência da procedência de São Benedito”. Além disso, a história de devoção a esse santo dentro de Arara, por parte dos moradores, está vinculada à saudação de uma promessa que ocasionou na construção da igreja de São Benedito:

Aqui na nossa comunidade, que existe a paróquia, a igreja de São Benedito. É pq o dono da comunidade que pegou pra ele, pra que ele ajudasse ele, melhorasse de situação, que se desenvolvesse, se tudo corresse bem ele faria essa dádiva pra são benedito. Então tudo correu bem, chegou a fazer o que ele queria, então foi implantada a igreja de São benedito por esse motivo. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

De acordo com Zuza, São Benedito não foi o primeiro padroeiro da comunidade: “Aí antes existia o padroeiro geral que era São Bernardo de Alcobaça. Aí a gente considerava que era o padroeiro geral da região”. Tal condição explica-se pelo fato de Arara ter sido distrito de Alcobaça antes de passar à jurisdição do município de Teixeira de Freitas. Sendo assim, a comunidade mantém os festejos a este santo. Entretanto, Zuza revela que, independentemente da devoção a São Bernardo, os moradores de Arara já demonstravam devoção a São Benedito, realizando festas em dia comemorativo referente a este santo. Sobre a devoção a São Benedito, Zuza completa:

Mil novecentos e setenta e pouco, oitenta por aí, ele passou a ser padroeiro da comunidade, mas ele sempre foi festejado e respeitado, porque a gente sempre gostava de fazer festa. A festa era organizada assim, a gente fazia a devoção para ele, aí pegava a imagem dele, trazia pra casa, rezava o ofício e fazia a festa e brincadeira, roda de samba, era assim. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

O relato de Zuza sobre as festas em homenagem a São Benedito revela o ponto relevante desse evento, pois nota-se que a festa santa era marcada por momentos de caráter secular: “A festa era organizada assim, a gente fazia a devoção para ele, aí pegava a imagem dele, trazia pra casa, rezava o ofício e fazia a festa e brincadeira, roda de samba, era assim”. Este aspecto demonstra que o sagrado/secular está integrado de forma homogênea, não estabelecendo fronteiras entre essas manifestações. A condição da festa de São Benedito em Arara contraria a posição da Igreja Católica, que desde o final do século XIX, com a advento da República, procurou estabelecer regras e limites às comemorações santas. Considerando tais festividades com práticas anticlericais, conforme escreve Silva (1997, *apud* Sant’Anna, 2016, p. 71-72):

A dramatização de uma reza dentro do catolicismo tradicional é o resultado de um conjunto de arranjos e rearranjos simbólicos que incluem a parte religiosa propriamente dita como as preces, tais como as cantorias, ladainha e os canticos, e situações carnalizantes e festivas, tais como as cantorias, comilança, bebida, a brincadeira, os excessos e a prostituição. Não se trata de momentos estanques ou dissociados, mas sim de uma experiência em que coexiste, lado a lado, uma totalidade de acontecimentos.

A presença da imagem tem um valor simbólico significativo para a ocorrência e concretização da festa e realização do cortejo pela comunidade, demonstrando a grande devoção dos moradores a São Benedito. Sobre a festa destinada a São Benedito, Zuza explica:

Começava no meio de junho e aí continuava até a chegada. Dai até o mês de outubro. Começava o santo saindo, pedindo esmola, e as pessoas ia fazendo a gratidão. e onde ele dormia tinha o samba né? toda noite. Uma ou duas ou mais, uma sai pra um setor, outra saia pra outro. 3 ou 4, de acordo com os responsáveis. Em

uma casa ficava uma noite, ela noitava e de manhã partia para outra. A igreja era essa né?! Apoiar o santo e fazer a devoção. Dormia em uma casa, de sábado pra domingo, aí segunda-feira partia para outros setores. Aí cada dia, dava de perguntar, tinha aquele movimento, tinha a reza, tinha o samba. Era assim, reunia as pessoas para louvar São Benedito. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

Outro aspecto que se observa na festa de São Benedito encontra-se na confecção da imagem do santo, que na comunidade apresenta as seguintes características:

Ela é da mesma que é hoje em dia, né?! Tinha aquelas pessoas que tinham elas em casa, a gente ia na casa da pessoa, pegava a imagem, trazia para a casa da gente e aí fazia a dialogação, cumpria a promessa que a gente falava: “Vou cumprir a promessa de São Benedito”. E aí fazia. Tem menino Jesus nos braços. Ela é de gesso e de outra coisa qualquer. Mas não posso justificar não porque eu não tenho certeza, mas é a mesma coisa que tem na igreja. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

Sobre a descrição da imagem de São Benedito realizada por Zuza, observa-se que é possível encontrar nas festas deste santo pelo mundo basicamente três padrões básicos de imagem: português, espanhol e italiano, sendo este último o que mais se identifica com o encontrado na comunidade de Arara. Conforme explica Oliveira (2017, p. 370):

Com base nestes aspectos da difusão da devoção do santo na Europa, as esculturas do santo apresentam três modelos iconográficos. Em termos gerais, as imagens do santo trazem a roupa típica de um franciscano capucho e sua pele alterna entre a negritude a tons amorenados, mas há diferentes atributos dependendo das regiões, mas é certo que foram estabelecidos oficialmente três modelos e todos surgiram no século XVII. O primeiro modelo é italiano, o São Benedito com o Menino Jesus, referente à Aparição da Virgem ao beato negro, constatando-se as tendências artísticas na elaboração iconográfica do catolicismo tridentino. Para Dell’Aira, no caso dos santos franciscanos, o modelo de São Benedito parece ter seguido referências iconográficas do português Santo Antônio de Pádua.

No momento de reza da ladainha, os devotos entoavam alguns benditos que faziam parte do conjunto de orações rendidas a São Benedito:

Glorioso São Benedito
Oh meu pai
Oh meu senhor
Prendei-me em vossos braços e abraçai
Conselheiro redentor



Era os bendito antigo, aí tinha outros. Aí tinha São Benedito senhor:

São Benedito Senhor
Escravo da divindade
Unido com o divino
Aprender-se a caridade

Aí vai cantando...

(Berli Felix e Derli Felix, moradores de Arara)

A reza “São Benedito Senhor” refere-se à reflexão sobre a expressão “Escravo da divindade”, que remonta à própria história de vida de Benedetto Manasseri, filho de ex-escravidos e livre aos 18 anos, bem como enquanto membro da ordem franciscana. Determinando assim, aspecto que está interligado à devoção dos escravizados a este santo, que na reza aparece como servo exclusivamente de Deus e não dos homens.

5.3 Rituais fúnebres: Cortejando a morte

Não tenho medo da morte

Não tenho medo da morte
Mas sim medo de morrer
Qual seria a diferença
Você há de perguntar
É que a morte já é depois
Que eu deixar de respirar
Morrer ainda é aqui
Na vida, no sol, no ar
Ainda pode haver dor
Ou vontade de mijar

A morte já é depois
Já não haverá ninguém
Como eu aqui agora
Pensando sobre o além
Já não haverá o além
O além já será então
Não terei pé nem cabeça
Nem fígado, nem pulmão
Como poderei ter medo
Se não terei coração?

Não tenho medo da morte
Mas medo de morrer, sim
A morte e depois de mim
Mas quem vai morrer sou eu
O derradeiro ato meu
E eu terei de estar presente
Assim como um presidente
Dando posse ao sucessor
Terei que morrer vivendo
Sabendo que já me vou

Então nesse instante sim
Sofrerei quem sabe um choque
Um piripaque, ou um baque
Um calafrio ou um toque
Coisas naturais da vida
Como comer, caminhar
Morrer de morte matada
Morrer de morte morrida
Quem sabe eu sinta saudade
Como em qualquer despedida (GIL, 2015)

Os múltiplos símbolos encontrados na morte podem variar conforme o espaço, tempo e crença dos indivíduos. Entender os mecanismos que englobam os rituais relacionados à morte requer considerar como cada grupo social concebe sua relação com o sobrenatural. Por isso, faz-se necessário ter um cuidado no trato dessa temática, uma vez que, para cada sociedade, povo, comunidade, a morte pode ser entendida para uns como o fim e outros como o recomeço.

Numa perspectiva ocidental, os rituais fúnebres apresentam um conjunto expressivo de símbolos que estão presentes nas vivências culturais cotidianas perpassando o momento da perda, bem como *post mortem*. Sobre a concepção de rituais fúnebres, Souza e Souza (2019, p. 2 *apud* Bayard, 1996, p. 7), dizem: “Todas as vezes que a significação de um ato reside

mais em seu valor simbólico do que em sua finalidade mecânica, já estamos no caminho do procedimento ritual.”.

Considerando a morte na cosmologia das culturas africanas, Bandeira (2010, p. 34) revela:

Na cultura africana, o morrer com idade avançada e ter um funeral digno, com muita festa, são sinônimos de uma boa morte. Para os povos Iorubá, Fon, Bantu, assim como para outras nações africanas, a morte em si não é o fim, mas um momento de vivo contentamento, pois é o momento de encontro da pessoa com seus ancestrais.

No tocante às representações expressas nos rituais fúnebres, contata-se que tais elementos simbólicos apresentam significados que servem como marcadores na relação mortos e vivos, perpassando as práticas rituais do luto e condição de perda, descritas por Souza e Souza (2019, p.5): “no que diz respeito ao(s) significado(s) presente(s) em rituais fúnebres, podemos considerar que incluem a demarcação de um estado de enlutamento, de reconhecimento da importância da perda e da importância daquele ente que foi perdido”. Portanto, os rituais fúnebres podem ser entendidos numa perspectiva psicossocial e sobrenatural, ou seja, a morte suscita múltiplos impactos nos indivíduos, conforme explanam Souza e Souza (2019, p. 5):

Compreende-se, a partir de todas as considerações feitas, que o caráter simbólico dos rituais, incorporados pelos indivíduos, tende a permitir ou facilitar a comunicação social de significados relacionados à morte e o morrer, fornecendo sentido à realidade. Os rituais podem ajudar a simbolizar a morte do ente querido, favorecendo a reintegração cotidiana e social rompida pela mudança que a perda ocasiona. Além do mais, o investimento e dedicação presentes nos rituais poderão amenizar possíveis sentimentos de culpa, sendo o ritual fúnebre necessário para a maturação psicológica, por ter atribuições relevantes como: ajudar o indivíduo a confrontar-se com a perda concreta, entrando no processo de luto, possibilitando-lhe também a manifestação pública de seu pesar.

Os rituais fúnebres, como um conjunto de práticas de reverência ao morto, implicitamente têm um forte significado para quem está vivo, face à necessidade de cumprir com os valores que as crenças impõem aos indivíduos. Sobre os rituais fúnebres e seus significados para os vivos, Herouet (2013) aponta:

Paradoxalmente, garantir uma homenagem digna ao falecido é mais importante para os parentes do que para quem está deitado. Porque a vida continua, com os vivos e não com os mortos. Se a cerimônia é a priori destinada a quem se deita no caixão, é sobretudo vital e benéfica para quem a frequenta. Estes, estes vivos, em flagrante delito da vida perante os mortos, procuram um pouco de compaixão, de calor humano, de um belo momento de comunhão. Portanto, é importante durante a morte, por meio de um ritual fúnebre: para garantir uma homenagem digna ao falecido; para marcar um momento especial e memorável com uma cerimônia; instituir a etapa de reintegração do falecido à memória após a etapa de separação da morte; para criar um momento de comunhão portador de sentido; para tocar o sagrado,

fonte de apaziguamento, harmonia e renovação. Este momento de comunhão, cumplicidade, compaixão, (estar junto), este momento de harmonia (está tudo bem) e de renovação marcam o início real e necessário do luto, fonte de energia nova.

Na comunidade de Arara, os rituais fúnebres caracterizam-se por um conjunto de práticas realizadas pelos moradores aos mortos que perpassam os objetos, rezas e luto. Os símbolos identificados nos rituais permitem compreender alguns signos e expressões presentes na relação entre mortos e vivos na comunidade de Arara, ou seja, como o sentido da morte permeia o imaginário dos ararianos. Acerca dos rituais fúnebres na localidade, Zuza relata:

Tem famílias que são evangélicos hoje em dia [não fazem o ofício]. Outros que são católicos também, mas que não importam. Agora a pouco mesmo, morreu uma dona aí, nem parece, ninguém né... diz o filho que por esses dias vai rezar pra alma dela. Tem o de 7 dia, tem o de 30 dias, tem de ano, de 6 meses.... Encomendação da alma. Tem as velas na cabeceira dos pés do corpo do morto, para ele tá olhando para a luz. Comida tem, a comida para nós aqui é qualquer alimento. Bebida entra, principalmente a cachaça montada nele (*risos*). Eu mesmo hoje em dia já tá proibido de beber, mas agora no funeral dessa mulher que morreu aí, fui pra lá e poucas horas lá no cemitério, os cara tomou uma, eu já era acostumado a tomar, os caras falou assim “cara toma um pouquinho aqui” (*risos*)... Todo mundo, homem e mulher. Não tem diferença não... Alguns sim e outros não, alguns fazem aquele momento só pra família, mas a maioria aqui na região, todo mundo, na hora que o corpo tá lá, todo mundo é um só. Aqui hoje em dia, o padre não é difícil provocar pra convidar a gente pra fazer ofício. Agora, nós da região é que impõe né?! Tem ocasiões que a gente que impõe. Quando quer, a gente reza o ofício, é na igreja, na casa dos amigos. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

O relato acima revela alguns aspectos acerca dos rituais fúnebres na comunidade de Arara, os quais são realizados possivelmente pelos moradores mais antigos que decidiram preservar tal tradição, porém, conforme lembra Zuza, a conversão de alguns moradores para religiões de orientação evangélica, bem como o desinteresse dos mais jovens contribui para uma mitigação do ofício aos mortos: “Tem famílias que são evangélicos hoje em dia (não fazem o ofício). Outros que são católicos também, mas que não importam. Agora a pouco mesmo, morreu uma dona aí, nem parece, ninguém né... diz o filho que por esses dias vai rezar pra alma dela”.

Zuza ainda fornece alguns detalhes acerca dos objetos e seus significados. Considerando a condição socioeconômica dos moradores da comunidade de Arara, entre os anos 50 e 80, os caixões utilizados eram confeccionados na própria comunidade, não apresentando nenhum tipo de acabamento sofisticado. Normalmente utilizava-se o tipo de madeira que era talhada e montada no formato de um caixote. Nota-se que o velório ocorria no próprio domicílio do morto, onde as pessoas se reuniam para prestar as últimas

homenagens ao falecido. Entre os símbolos identificados no funeral, encontram-se velas acesas posicionadas próximas aos pés do defunto que representam a luz necessária para que o mesmo pudesse enxergar o caminho celestial, possibilitando que a alma pudesse encontrar mais facilmente o caminho que o conduziria aos braços do divino: “Encomendação da alma. Tem as velas na cabeceira dos pés do corpo do morto, para ele ta olhando para a luz”.

Outro ponto destacado por Zuza refere-se à prática social bastante comum, realizada nos funerais domiciliares. Durante o tempo de realização do velório, os participantes eram recepcionados com alimentação. Porém, chama a atenção o consumo de álcool, revelando uma característica peculiar nesses funerais: “Comida tem, a comida para nós aqui é qualquer alimento. Bebida entra, principalmente a cachaça montada nele (risos)”. Tais práticas podem ser compreendidas como heranças dos rituais fúnebres de religiões de matriz africana, conforme Bandeira (2010, p.38-39) expõe:

A vida é para ser festejada, a morte também. O morto ao ser homenageado com comidas, bebidas, cantos e danças nos rituais do Sirrum, Axexê e Mukundu ou Ntambi, por seus amigos, parentes e povo-de-santo em geral, não ficará sozinho, encontrará as divindades que o receberão e confortarão, pois a morte não é o fim, mas representa um recomeço e uma reintegração

Ainda sobre o relato de Zuza, outro aspecto a ser pontuado reside na questão da aceitação da igreja aos ofícios fúnebres realizados nos domicílios, pois Zuza deixa entender que em determinado momento a igreja se distanciou dos rituais fúnebres praticados pelos moradores, provavelmente por não concordar com certas práticas vivenciadas durante a realização do velório. Como exemplo disso, cita-se o que ocorreu em Bragança, Pará, onde o Bispo emitiu um documento eclesiástico deliberando práticas permissíveis ou não durante a realização da festa de São Benedito na região (SANT’ANNA, 2016). Entretanto, os moradores de Arara, principalmente os antigos, insistem em manter a tradição dos ofícios fúnebres com os mesmos rituais: “Aqui hoje em dia, o padre não é difícil provocar pra convidar a gente pra fazer ofício. Agora, nós da região é que impõe, né?! tem ocasiões que a gente que impõe. Quando quer, a gente reza o ofício, é na igreja, na casa dos amigos”.

O distanciamento da igreja dos ofícios domésticos, principalmente os fúnebres, possibilitou possivelmente a adaptação de rezas ou inserção de novas rezas. Tais modificações não podem ser compreendidas como um rompimento dos moradores praticantes do ofício doméstico com a igreja, pois os preceitos religiosos dessa comunidade nitidamente possuem fortes vínculos com o cristianismo.

Os estudos sobre as irmandades no século XIX servem de portal para aprofundar a possível relação sobre ofícios populares, ou seja, aqueles que surgem independentes dos ofícios oficiais da igreja, uma vez que as irmandades possuíam uma certa autonomia para realizarem eventos religiosos como funerais de escravizados. Talvez, neste momento, seja possível observar a introdução de elementos da cosmologia africana.

Os rituais fúnebres em Arara são marcados pela execução dos ofícios fúnebres, isto é, rezas cantadas, normalmente conduzidas por um conhecedor das rezas imprimidas durante o velório, conforme relata Eloisa: “O velório a gente rezava bendito a noite toda, cantava ofício... Ofício era assim, quer dizer... a gente cantava. Tinha aqueles tirador de ofício. Já tinha aquelas pessoas pronta que cantava ofício todinho. Várias músicas.” Ainda sobre os ofícios cantados durante os funerais na comunidade, Zuza relembra e canta o seguinte:

O nome de Maria tão bonito é
 Salvara minha alma
 ela vossa é
 ela vossa é!
 Ela há de ser
 Salvara minha alma
 Quando eu morrer (2x)
 Quando eu me acabar
 Levarai minha alma
 para um bom lugar (2x)
 Eu pretendo ir
 Com nossa senhora
 Eu ei de me unir
 Ei de me unir,
 com meu Jesus também
 Salvarai minha alma
 Para sempre
 Amém
 (Berli Félix da Silva, morador de Arara)



O ofício transcrito apresenta uma *performance* vocal peculiar. A entonação da voz caracteriza-se por um tom melancólico, que parece direcionar-se não apenas aos sentidos, mas ao espírito dos presentes naquele ambiente, provocando um sentimentalismo. Observa-se também que as palavras ecoam carregadas de uma profunda tristeza e, simultaneamente, nutrem toda uma carga de esperança pela alma do morto, que seria conduzido pelos braços de Maria à salvação: “Eu pretendo ir/ Com nossa senhora/ Eu ei de me unir/ Ei de me unir/ Com meu Jesus também/ Salvarai minha alma/ Para sempre/ Amém”. Vale ressaltar que os participantes do funeral acompanhavam os ofícios entoados oralmente, ou seja, a vivência em funerais dos moradores constituía um momento de aprendizagem desses ofícios, revelando o

caráter de transmissão oral dos saberes, por intermédio dos rituais fúnebres, demonstrando assim, a potência da oralidade na comunidade rural de Arara.

A oração da Virgem Maria concebida nos velórios de Arara associa a figura de Maria como símbolo de acolhimento das almas: “levarai minha alma/ para um bom lugar (2x)”. Além disso, na cosmologia cristã, Maria é concebida como a genitora do Deus filho, Jesus Cristo. A dupla concepção da imagem de Maria possibilita uma conexão possível com a ideia de kalunga, uma vez que Maria assume a condição de elo entre o mundo dos mortos e os vivos. Sobre isso, Machado C. (2016, p. 325) refere:

Os negros a trazem justamente das águas, do mar, o próprio local é a noção de Calunga. Como a própria água que separa os mundos dos vivos e dos espíritos ou mortos, a Calunga faz da travessia, já por si só violenta, ainda pior. Pois atravessar o mar significa morrer ou renascer para os mortos. Maria surge nesse contexto, como uma mãe das águas que permite o sucesso da travessia. O mar é elemento central por unir – não apenas separar – mundo dos vivos e dos mortos e, desde então, a África e o Novo Mundo.

Convém pontuar que o processo de transmigração de africanos para o Brasil foi marcado também pela transferência do universo cosmológico desses povos. No tocante a questão religiosa, Pierre Verger explana sobre alguns elementos de convergência realizadas pelos africanos entre os santos católicos e seus orixás (ROMÃO, 2018). Sobre a associação entre a Virgem Maria e orixás, Verger P. (1997, p. 12), elucida: “Iemanjá, mãe de numerosos outros Orixás, foi sincretizada com Nossa Senhora da Conceição, e Nanã Buruku, a mais idosa das divindades das águas, foi comparada a Sant’Ana, mãe da Virgem Maria”.

Englobando um conjunto de símbolos existentes nos rituais fúnebres, encontra-se o luto. Este momento é marcado pela forma como os vivos podem demonstrar o prolongamento de homenagens aos mortos, uma vez que o processo ritualístico não se encerra após a última despedida com o corpo, que a depender da cultura/crença ocorre de forma distinta. No tocante à questão do luto, Imber-Black (1998, p. 228) observa:

Todas as culturas têm rituais elaborados para abordar o complexo processo do luto. Estes rituais, compostos de metáforas, símbolos e ações em uma forma dramática altamente condensada, servem a muitas funções. Eles marcam a perda de um membro, ratificam a vida vivida pela pessoa que morreu, facilitam a expressão de sofrimento de forma consistente com os valores da cultura, falam simbolicamente do sentido da morte e da vida e apontam uma direção para conferir sentido à perda, ao mesmo tempo em que possibilitam a continuidade para os vivos.

Os rituais fúnebres na comunidade de Arara apresentam também como elemento simbólico o luto, o qual caracteriza-se, segundo a moradora Heloísa, da seguinte forma:

Era cantar o ofício, rezar a noite toda, ficava eu e a defunta até a hora de sair para o cemitério. Depois que era enterrado, o sétimo dia tinha a reza, o ofício novamente. O sétimo dia era mês, de mês era seis meses, sempre fazendo. Era só o ofício e a gente vestia luto um dia no ano, se fosse pai era um ano, ficava de luto, vestia vestido preto, né? E se fosse irmão era seis meses. Hoje não tem mais, hoje não vê mais isso, morreu hoje, amanhã o povo tá na festa, tá no bar em tudo quanto é canto, mas antigamente não era assim não. Não tem mais sentimento. (Heloísa Neves dos Santos, moradora de Arara)

O relato de Heloísa descreve de forma precisa o tempo reservado pelos parentes em memória do falecido. Tradicionalmente, na cultura cristã, a indumentária do enlutado é o preto, o qual é explicado por Soares A. (2020, p. 24-25, 28) da seguinte forma:

O luto é manifestado, principalmente, através do uso de vestuário adequado à ocasião. As roupas usadas durante o luto simbolizam lamento e tristeza, resultado da construção de uma cultura, religião ou figuras com poder de influenciar a sociedade, a sua história, perdurando até aos nossos dias. A utilização do preto como cor de luto nos funerais é uma tradição praticada na maioria dos países da Europa Ocidental e América do Norte uma vez que nos encontramos em culturas, predominantemente, cristãs. [...] A cor preta, como símbolo de luto, vai representar a falta de luz, a tristeza, o sofrimento e a introspecção de sentimento de perda pelos entes amados.

A sequência cronológica do luto disposta no relato explicita um aspecto da cultura cristã, ou seja, a hierarquização que emerge deste ritual, no qual as mulheres obedecem a um tempo maior. Percebe-se também que o tempo estabelecido se estende por um ano. A homenagem ao ente querido ocorre distintamente, possivelmente este aspecto está relacionado à questão sentimental e/ou patriarcal, uma vez que valorizasse mais a figura paterna: “Era só o ofício e a gente vestia luto um dia no ano, se fosse pai era um ano, ficava de luto, vestia vestido preto, né? E se fosse irmão era seis meses”. Sobre o prolongamento do luto na cultura cristã, Soares A. (2020, p. 37-38) afirma:

No Cristianismo, na Religião Católica, é realizado o velório e em seguida o corpo é sepultado. O velório ajuda a confortar os familiares e homenageia o falecido, são oferecidas flores para decorar a sala onde está o caixão, queimam-se - 38 - velas e fazem-se orações. Até à missa do sétimo dia, a família usa vestuário sóbrio, em geral de cor preta, para demonstrar a sua perda. Os familiares mais chegados usam luto por mais tempo (de três a seis meses, no máximo um ano), as viúvas por vezes vestem de luto o resto da sua vida.

No relato, dona Heloísa revela sua tristeza pelo fato das gerações atuais não demonstrarem nenhum tipo respeito pela tradição de uma memória dos falecidos, apresentando um comportamento que, para a moradora, significa o total desrespeito aos mortos: “hoje não tem mais, hoje não vê mais isso, morreu hoje, amanhã o povo tá na festa, tá no bar em tudo quanto é canto, mas antigamente não era assim não. Não tem mais

sentimento”. Tal comportamento se explica em parte pela transformações sociais ocorridas também na comunidade de Arara, ou seja, visão de mundo, padrões de sociabilidade, transformações econômicas, valores da cultura urbana, influências do processo de globalização e demais mudanças sociais.

Na comunidade de Arara é possível identificar como lugar de memória o cemitério São Gonçalo, onde são enterrados não só os moradores da comunidade mas também indivíduos de outras localidades circunvizinhas. Quanto à origem deste cemitério, não se tem registros que comprovem a data de sua construção, porém é possível atestar as informações sobre reformas e sepulturas por intermédio de relatos dos moradores. Com relação à origem do cemitério de Arara, Heloísa diz:

Antes de eu nascer o cemitério já era ai. O povo que mora por aqui vai tudo para lá. daqui mesmo para lá, o mesmo cemitério. Já muraram, tá tudo limpinho. Quando chega o tempo de limpar vai o povo junta. O cemitério, era o mesmo que era antigamente, a muito tempo, tempo que o povo começou a carregar defunto, no ombro, riba nas costas pra levar de lá de Teixeira vinha tudo para aqui. (Heloísa Neves dos Santos, moradora de Arara).

O relato de Heloísa aponta para um tempo de existência do cemitério em Arara, pois considerando o tempo cronológico da mesma, observa-se que o paradoxo temporal remete este espaço a um período anterior à década de 50 do século passado: “Antes de eu nascer o cemitério já era aí”. Outro aspecto desse relato reside no fato que o deslocamento do morto até o cemitério era realizado pelos próprios parentes, amigos e outros companheiros, que não utilizavam nenhum meio de transporte (animais e automóveis) e sim, conduziam o corpo utilizando um pedaço de madeira, no qual se amarrava o caixão para ser transportado pelas próprias pessoas que participavam do evento. Sobre essa forma de condução dos mortos, Zuza e Heloísa explicam:

Nessa parte de 49, 60, até os anos 50, 60, muita gente que morava lá acima de teoxeira, em caxias, ainda vinha ser sepultado aqui em são gonçalves. Vinha no cambão, no ombro dos homis. Fazia o cambão, amarrava, botava uma corda, pendurava o caixão na corda e a gente carregava no ombro. Era feito de bambu, de varão de madeira, era assim. Vinha um bocado de gente, um bocado de pessoa né?! Como vinha de longe, ai a gente trabalhava na roça de café, era na beira da estrada, ai quando eles vinham com caixão, vinham gritando, fazendo zoada “acode irmãos das alma,. Ai a gente já sabia o que era né?! Largava de colher café, o trabalho que tivesse fazendo, e acompanhava os companheiros para ajudar a levar até o cemitério. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

Se morresse lá em Teixeira vinha para aqui, Teixeira era tudo mata. Vinha nas carcunda dos outros, juntava um bando de homem e vinha gritando, os vizinhos que tivesse em casa saia pra ajudar eles até o cemitério. De Teixeira até... é longe viu?!

Lá em Teixeira não tinha cemitério, do tempo do professor Osaias Nascimento, era mato, não tinha cemitério. O cemitério que tinha era o de Arara. O pai de Osaiás foi enterrado aqui, o pai e a mãe, tudo foi enterrado aqui, no cemitério que tinha ali em Orlando Neves. E enterrava todo mundo ali. (Heloísa Neves dos Santos, moradora de Arara)

O relato de Zuza revela a importância do cemitério para essas comunidades, pois neste espaço encontram-se sepulturas de indivíduos provenientes de localidades circunvizinhas, inclusive moradores pioneiros de Teixeira de Freitas, com destaque para o pai de Osaiás Nascimento, patriarca de uma família destacável para história desse município. Durante a realização do enterro do pai de Osaiás, ocorreu a reivindicação pelos moradores aos políticos da região por recursos para a melhoria das instalações do cemitério de Arara, uma vez que esse espaço acomodava indivíduos de outras localidades, conforme explana Zuza:

O cemitério também era quase a mesma coisa, era e ainda é a gente que faz um adjunto, chama aquelas pessoas para nos acompanhar e fazer uma limpeza. A construção foi nós da comunidade, tínhamos dificuldade para fazer muro normal, aí quando foi na morte do velho lá, o pai de Osaias, aí doutor Wagner, que era prefeito de Teixeira estava presente, Wilson Brito, era prefeito de Alcobaça estava presente. Aí nesse intervalo, a falecida esposa de Orlando Neves, chegou tomou as dores, e falou para eles se podia nos dar uma ajuda para nós conseguir fazer o muro do cemitério. Aí eles aprovaram a proposta, aí, um deu no caso material e o outro deu a mão de obra do pedreiro. Era cercado de cerca de arame. Quando o pai de Osaiás faleceu, aí foi nesse dia que foi dado o primeiro passo para murar o cemitério. Era cerca de arame, cerca de estaca. Era a comunidade mesmo. A primeira vez não sei quando foi, eu não sei nem o tempo certo, quem era vivo era o pai de Orlando Neves. A segunda vez tava tudo lá jogado, aí depois que a minha mãe morreu, aí vinha fazer um carreiro, aí eu olhei que dá nossa família, tinha muita covas lá, todo jeito lá sepultado. Aí eu tinha o arame, tinha a madeira, tinha os boi pra fincar a madeira e botar no ponto pra levar lá pro cemitério, aí eu olhei assim e disse: “não, eu não vou fazer o carreiro da minha mãe. Eu vou chamar os companheiros e nós vamos cercar de arame”, aí eu fiz. Eu fui o cabeça de todo percurso. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

No relato, Zuza expressa como a comunidade de Arara tinha uma preocupação em propiciar a seus entes queridos um sepultamento digno, tendo um cuidado na medida que procuravam zelar pelas instalações do cemitério. Além disso, o cemitério, na condição de espaço vivo, configura-se como um local de memória, cultura e identidade dessas comunidades: através de suas lápides, onde guardam e individualizam a imagem de quem um dia já esteve entre os vivos; de sua arquitetura; crenças e valores presentes no imaginário de cada indivíduo; e suas histórias. De acordo com Nogueira (2012, p.82), o espaço do cemitério possui o seguinte significado:

Os cemitérios, neste contexto, podem ser compreendidos como o espaço onde se recusa esquecer, sendo este um desejo do homem vivo: o homem não quer ser esquecido depois de morto e, por isso, “constrói” espaços determinados à sua perpetuação. A construção desses espaços exige o diálogo com as diferentes formas de controle simbólico do tempo e da individualização nas sociedades humanas na busca de traduzir uma experiência e as relações com a cultura na qual se insere a vida post-mortem, onde vivos e mortos dialogam a partir da carência dos primeiros e da herança dos últimos. O indivíduo, apesar de sua existência temporária, pode após a morte, ser reverenciado e cultuado na memória ou na recordação de grupos específicos ou da sociedade como um todo.

Portanto, o cemitério de Arara representa um lugar que guarda as reminiscências dos entes queridos dos ararianos, bem como de algumas famílias de outras localidades do Extremo Sul Baiano, a exemplo do que relata Zuza sobre seus antepassados:

Ah tem muita gente, meus antepassados, o pai do meu pai foi sepultado lá, o pai da minha mãe, tudo foi sepultado nesse cemitério. Na minha família tem alguns que não foram sepultado lá, porque saíram prouto canto. Os que moram na região ou por perto, todo mundo sepultado lá. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

Conforme observa-se em relatos anteriores, quando o morto era deslocado de uma localidade um pouco mais distante, necessitava-se de um número expressivo de acompanhantes para carregar o corpo, caso a família não contasse com um contingente de pessoas para carregar o defunto, esta contava com a ajuda de desconhecidos que fossem encontrados durante o percurso: “Como vinha de longe, ai a gente trabalhava na roça de café, era na beira da estrada, ai quando eles vinham com caixão, vinham gritando, fazendo zoadas “acode, irmãos das alma!”. Ai a gente já sabia o que era, né?!”. Vale ressaltar que a expressão “acode irmãos das alma” se tratava de uma tradição, pois auxiliar a família do trajeto do corpo até o cemitério tornou-se uma prática costumeira, reforçando o sentimento de solidariedade dos moradores da comunidade de Arara, não só para os seus, mas também para os desconhecidos. Ainda sobre o trajeto do corpo realizado até o cemitério, Zuza afirma:

Nós, aqui, não cantava não, não cantava, porque nós só ajudava a carregar. Não, só vinha carregando até chegar no cemitério...Lá, às vezes, já tinha alguém pra cavar a sepultura, a sepultura já estava cavada e quando não tinha alguém, quem tava carregando era só chegar o caixão e machada ou enxadão pra cavar, criar tela até terminar o serviço. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

A realização dos ofícios na comunidade de Arara exerce sobre os moradores antigos uma força que transcende a condição temporal, mantendo vivas as experiências de vida, as quais foram e são marcadas pelos atos devocionais, bem como a lembrança dos entes queridos. Rezar, entoar e ritualizar constituem elementos significativos da subjetividade dos

indivíduos da comunidade de Arara. Por isso, para cada homem e mulher desta comunidade o ofício representa algo muito particular. Para Zuza:

O ofício pra mim é uma coisa muito importante, porque eu nasci, me criei sempre. Meus antepassados tinha aquela obrigação de sempre rezar o ofício de nossa senhora. Então todo movimento que tinha, nós tinha que rezar o ofício de nossa senhora. Então pra mim é uma das grandes importâncias que eu aprendi e confiava até hoje. (Berli Félix da Silva, morador de Arara)

Imagens de santos, espaços percorridos pela procissão, alimentos, esmolos, indumentárias, castiçais, túmulo, sinais, ladainhas e rezas são alguns dos elementos que compõe o acervo simbólico do ofício. A verificação cuidadosa desses materiais permite compreender alguns aspectos da vida social e cultural da comunidade de Arara, uma vez que a interpretação pertinente destes símbolos resulta num leque expressivo de informações acerca da história social/cultural de Arara. Vale ressaltar que a tradição oral nesta comunidade para além da comunicação e sociabilidade, tem a função também de transmissão de saberes, costumes e religiosidades, tudo alicerçado pelo viés da performance oral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo realizado sob o título *Ofício, rela, batuque e samba de caixa e pandeiro sonoridade e expressões da cultura afro-brasileira na comunidade tradicional de Arara* possibilitou trazer à luz aspectos relevantes da história social e cultural da comunidade de Arara, situada na Bahia. Foi possível constatar evidências acerca da presença de afrodescendentes egressos do cativeiro, os quais se estabeleceram nessa localidade, sendo alguns destes os moradores mais antigos.

A comunidade de Arara, conforme observa-se nos relatos dos moradores antigos, constitui um *lócus* nitidamente organizado por afrodescendentes, uma vez que nos primórdios de sua formação é possível detectar a presença de homens e mulheres de ascendência africana, a exemplo dos irmãos Manoel, Júlia e José Félix Correia, que, de acordo com o morador Zeco, chegaram na comunidade no final do século XIX. Tais indivíduos trouxeram em suas bagagens invisíveis todo o acervo cultural herdado e, assim, contribuíram para o arranjo das práticas afro culturais em Arara.

O método de história oral utilizado nesta pesquisa possibilitou registros, através de entrevistas gravadas, que revelaram como essa comunidade contém em sua história um vasto leque de práticas afroculturais: o batuque, jogo corporal caracterizado por movimentos principalmente das pernas; samba de caixa e pandeiro, modalidade do samba de roda da Bahia expresso por danças e toadas; rela, prática de sociabilidade estabelecida pela relação de solidariedade e empatia entre os moradores. Além destas, encontra-se na comunidade a práxis religiosa do ofício representada pelo caráter festivo e fúnebre.

O relato obtido junto aos moradores antigos da comunidade possibilitou realizar uma descrição minuciosa das práticas afroculturais, bem como, entender os múltiplos significados de tais eventos. A análise dos elementos sonoros (toadas e instrumentos percussivos), dança (miudinho) e cortes (golpes com as pernas) demonstraram como as práticas culturais constituem a potência histórica e sociocultural dessa comunidade.

A efetuação desses trabalhos na comunidade tinha como escopo promover o compartilhamento das experiências dos moradores antigos com as gerações atuais. Dos encontros, seria possível obter registros visuais (fotos e vídeos) que seriam utilizados na fundamentação do texto escrito deste trabalho. Além disso, tais encontros teriam como ponto primordial contribuir para que a própria comunidade pudesse perceber e compreender a riqueza histórica e cultural da formação de Arara. Em decorrência do contexto pandêmico, não foi viável realizar algumas entrevistas com moradores antigos, a exemplo de duas sambadeiras indicadas pelo morador Zuza, uma vez que a única forma de contato com elas seria de forma presencial.

No percurso desta pesquisa sobre as práticas afroculturais na comunidade de Arara, outras questões que dizem respeito à história da comunidade tangenciaram este trabalho. Alguns moradores autodefinem Arara como comunidade remanescente de quilombo, procurando, assim, pelos meios institucionais obter o reconhecimento como território quilombola. Sobre esta temática inexistente qualquer trabalho ou pesquisa em curso que possa contribuir com a construção do documento de reconhecimento através do levantamento de dados e relatos existentes sobre a comunidade de Arara que foram coletados, analisados e arquivados em outras produções.

Penetrar no universo sociocultural da comunidade de Arara ocorreu por intermédio da oralidade. As memórias e experiências dos moradores antigos foram essenciais na formulação

e escrita deste trabalho, sendo as informações sobre a comunidade reunidas através destes sujeitos históricos, invisibilizados por uma sociedade racista. Assim, as abordagens contidas neste trabalho não se caracterizam como descoberto e sim, elementos que preexistiam na localidade e foram simplesmente encontrados, conforme a testa Zumthor P. (1993, p. 153): “Às vezes, o espaço e o tempo comportam zonas extensas de silêncio em que o pesquisador, alerta, ouve ressoar como eco as vozes ouvidas em outra parte [...]”.

Enfim, as práticas afroculturais vivenciadas pelos moradores da comunidade de Arara confirmam as evidências da presença de filhos de escravizados nesta localidade, os quais se fixaram e contribuíram para o processo de desenvolvimento econômico e formação social, bem como foram responsáveis pelas vivências afroculturais da comunidade. Desse modo, é possível constatar que Arara pode contribuir de forma robusta para os estudos sobre a população negra do Extremo Sul Baiano, sobretudo num momento em que é preciso afirmar práticas antirracistas e reconhecer a história daqueles que, a contrapelo da história, escreveram seu nome nas páginas da luta contra as opressões sociais e étnico-raciais. Ademais, a história social e cultural de Arara soma-se à história de outras comunidades negras do Extremo Sul Baiano, formando assim, um leque do que Souza G. (2017) chama de: "histórias que movem a história”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Mestres e capoeiras famosos da Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2009.

ALCANFOR, Lucilene Rezende; BASSO, Jorge Garcia. **Infância, Identidade Étnica e Conhecimentos de Matriz Africana na Escola**. Educ. Real., Porto Alegre, v. 44, n. 2, e88363, 2019.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **O trato dos viventes: Formação do Brasil no Atlântico Sul**. 1ª Edição. Companhia das Letras, 2000.

ALMEIDA, Raimundo César Alves de. **A Saga do Mestre Bimba**. Salvador: Ginga Associação de Capoeira, 1994.

AMON, Denise; MALDAVSKY, David. Introdução à abordagem sócio-psicológica da comida como narrativa social: estados da arte. UCES, 2012.

ANDRADE, Mário. **Compêndio de história da música**. São Paulo: Cupolo, 1929.

ANTÓNIA, Natália Maria. Ceuta: muy bom sumydoiro de gente de uossa terra e darmas e de dinheiro. **Cadernos do Arquivo Municipal**, v. 2, n. 4, p. 125 – 152, 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.mec.pt/pdf/cam/vser2n4/vser2n4a07.pdf>>. Acesso em 10 jun. 2020.

ANTONIL, André João. **Cultura e opulência do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982, p. 89. BA, Hampaté. **Tradição Viva**. In: KI-ZERBO, Joseph. **História Geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. 2 ed. Brasília: UNESCO, 2010.

BANDEIRA, Luís Cláudio Cardoso. A morte e o culto aos ancestrais nas religiões afrobrasileiras. **Último Andar**. São Paulo, v. 19, p. 33-39, jul 2010.

BARICKMAN, Bert. J. **Um Contraponto Baiano. Açúcar, fumo, mandioca e Escravidão no Recôncavo, 1780-1860**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BARROS, Laura Pozzana; KASTRUP, Virginia. **Cartografar é acompanhar processos**. In: ESCÓSSIA, L.; KASTRUP, V.; PASSOS, E. (org.). **Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulinas, 2015. Disponível em: <<https://desarquivo.org/sites/default/files/virginia-kastrup-liliana-da-escossia-eduardo-passos-pistas-para-o-metodo-da-cartografia.pdf>>. Acesso em 25 mar. 2021.

BARROS, Maria de Fatima Estelita. **Canto como expressão de uma individualidade**. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas. São Paulo, p. 168, 2012.

BELFANTE, Diego Bezerra. **Sou capoeira: a construção de um novo fazer-se capoeirista analisado por meio das gravações de Ips entre as décadas de 1980 a 1990**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-graduação em História, Fortaleza (CE), 2018.

BERNARD, H. Russell. Research methods in anthropology: qualitative and quantitative approaches. **American Journal of Evaluation**, v. 17, p. 91-92, 1996.

BERTO, João Paulo. Práticas e Representações Fúnebres: preparações para a morte na Campinas oitocentista. **Resgate**, v. 23, n.29, p.61-70, jan./jun. 2015.

BINA, Gabriel Gonzaga. **A contribuição do atabaque para uma liturgia mais inculturada em meios afro-brasileiros**. (Dissertação) Mestrado em Teologia) Centro Universitário de Assunção, São Paulo, 2006.

BONVINI, Emilio. Tradição oral afrobrasileira: As razões de uma vitalidade. São Paulo, **Projeto História**, n. 22, junho 2001.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRASIL. **Constituição (1988). Artigo 68**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BRASIL. **Decreto n. 4.887, 20 de novembro de 2003**. Diário Oficial, Brasília, DF, 20 nov. 2003.

BRASIL. **Lei n. 581, de 4 de setembro de 1850**. Estabelece medidas para a repressão do tráfico de africanos neste Império. Coleção das leis do Império do Brasil, Rio de Janeiro, p. 267, v. 1, parte 1, 1850.

BRASIL. Desenvolvimento Rural. **Ações voltadas para a mandiocultura no Extremo Sul baiano começam a mostrar resultados**. 2020. Disponível em: <http://www.sdr.ba.gov.br/noticias/2020-05-21/acoes-voltadas-para-mandiocultura-no-extremo-sul-baiano-comecam-mostrar>. Acesso: 23 abr 2021.

BRASIL. Ministério da Cidadania. **Levantamento de Comunidades Quilombolas**. [s/d]. Disponível em: http://www.mds.gov.br/webarquivos/arquivo/cadastro_unico/levantamento-de-comunidades-quilombolas.pdf. Acesso em: 21 abr 2021.

CACCIATORE, Olga G. **Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária. S.E.E.C., 1977.

CALHEIROS, Felipe Peres; STADTLER, Hulda Helena Coraciara. Identidade étnica e poder: os quilombos nas políticas públicas brasileiras. **Revista Katálysis**, v. 13, n. 1, p. 133-139, 2010.

CARMO, Alane Fraga do. **Colonização e escravidão na Bahia: a Colônia Leopoldina (1850-1888)**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós – graduação em História social, Salvador/BA, 2010.

CARMO, Greyce Bomjardim da Silva. **Percepção Ambiental na Comunidade Arara em Teixeira de Freitas (BA)**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Sul da Bahia, Programa de Pós-graduação em Ciências e Tecnologias Ambientais, Porto Seguro, 2019.

CARMO, Raiana Alves Maciel Leal do. **A política de Salvaguarda do patrimônio imaterial e seus impactos no samba de roda do Recôncavo Baiano**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de música, Programa de Pós-graduação em Música, 2009.

CARNEIRO, Edison. **A Sabedoria Popular**. Rio de Janeiro: Edição de Ouro, Civilização Brasileira, 1978.

CARNEIRO, Edison. **O Quilombo dos Palmares**. 2º ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

CARNEIRO, Edison. **Religiões Negras: notas de etnografia religiosa**. 3 ed. Civilização Negra, 1991.

CASCUDO, Luiz Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 2º ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, MEC, 1962.

CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CONCEIÇÃO, Edjanara Mascarenhas. **“Corre a roda mulher, corre a roda, o homem não sabe correr. corre a roda mulher, corre a roda, a vida do homem é beber”**: identidades e performances de gênero nos grupos de samba de roda “filhos do paraguaí/segura véia” e “filhos de dona cadú”. Mestrado (Dissertação) -- Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes, Humanidades e Letras, Programa de Pósgraduação em Ciências Sociais: Cultura, Desigualdades e Desenvolvimento, Cachoeira/BA: 2016.

CORRÊA, Roberto Alvim. **Dicionário Escolar Português-Francês**. R. de Janeiro: Ed. Guanabara, 1961.

COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à república: momentos decisivos**. 6.ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

CURI, Nilton et al. **Vocabulário de ciência do solo**. Campinas: SBCS, 1993. 90 p.

D'ÁVILA, Nícia Ribas. Batuque: das raízes afro-indígenas à Música Popular Brasileira. **II Congresso Brasileiro de Musicologia e III Congresso Internacional de Música Sacra**. Rio de Janeiro, p. 1-12, 1992.

DE VALE, Sue Carole. Poder e sentido nos instrumentos musicais. **Concilium**, Petrópolis, Vozes, v. 222, n.2, p. 96-114,1989.

DIAS, Adriana Albert. **A malandragem da mandinga: o cotidiano dos capoeiras em Salvador na República Velha (1910-1925)**. Mestrado (Dissertação) -- Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em História. Salvador, Bahia 2004.

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

DIOP, Cheikh Anta. Origem dos antigos egípcios. In: História Geral da África, A África antiga, vol. II, São Paulo/Paris: Ática/UNESCO, Org. G. Mokhtar, 1983.

DOMINGUES, Petrônio. “Um desejo infinito de vencer”: o protagonismo negro no pós-abolição. **Topoi**, v. 12, n. 23, p. 118-139, jul.-dez. 2011.

FARIA, Priscila Oliveira. **Análise das variações do vibrato de cantoras líricas em duas cadências musicais de caráter alegre e triste**. Mestrado (Dissertação) -- Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de pós-graduação da Escola de Música. Belo Horizonte, 2011

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996.

FAUSTO, Boris; FRAGOSO, João; GOUVÊA, Maria de Fátima. **Coleção: O Brasil Colonial Vol. 1**. 3ª Ed. Editora: Civilização Brasileira. 2014.

FERREIRA, Tássio. **Pedagogia da Circularidade Afrocênica: diretrizes metodológicas inspiradas nas ensinagens da tradição do Candomblé Congo-Angola**. Tese (Doutorado - Doutorado em Artes Cênicas) -- Universidade Federal da Bahia, Programa de Pósgraduação em Artes Cênicas, Salvador, 2019.

FUNARI, Pedro Paulo de Abreu. **A arqueologia de palmares: Sua contribuição para o conhecimento da história da cultura afro-americana**. In: REIS, João José & GOMES, Flávio dos Santos. **Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil**. São Paulo: cia. das Letras, 1996.

FURTADO, Marcella Brasil; PEDROZA, Regina Lúcia Sucupira; ALVES, Cândida Beatriz. **Cultura, identidade e subjetividade quilombola: uma leitura a partir da psicologia cultural**. *Psicol. Soc.*, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 106-115, Apr. 2014.

GABLER, Louise. Lei Eusébio de Queiros. **Memória da Administração Pública Brasileira**. 11 nov. 2016. Disponível em: <<http://mapa.an.gov.br/index.php/menu-de-categorias-2/288-lei-euzebio-de-queiroz>>. Acesso em: 02 mai 2020.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. 2ª ed. Editora 34, 1 Jan 2012.

GOMES, Eunice Simões Lins; FONSECA, Ramon Silva Silveira da; RAIMUNDO, Jonas. Reflexões sobre o Ofício Divino à luz do Documento de Aparecida. **Revista Pistis Praxis**, v. 7, n. 657, August 2015.

GOMES, Flávio dos Santos. **Quilombos/remanescentes de quilombos**. In: **Dicionário da escravidão e liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 367

GRAEFF, Nina. **Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda**. Salvador: EDUFBA, 2015.

HEROUE, R. **Rites et rituels funéraires: Fonctions, objectifs, bénéfiques**. 2013. Disponível em: http://wiki.geneasens.com/dictionnaire/rites_et_rituels_fun%C3%A9raires.html. Acesso em: 14 fev 2020.

HOLANDA, Fabiola; MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **História Oral: como fazer, como pensar**. 1ed. Editora Contexto, 2007.

IMBER-BLACK, Evan. **Os rituais e o processo de elaboração**. In WALSH, Froma. **Morte na família: Sobrevivendo às perdas**. Porto Alegre: Artmed, 1998. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Dossiê IPHAN: Ministério da Cultura, 2007.

LEITE, Ilka Boaventura. Os quilombos no Brasil: questões conceituais e normativas. **Textos e Debates NUER**, Florianópolis, n.7, p.40, 2000.

LIMA, Deborah Magalhães. A construção histórica do termo caboclo: Sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. **Novos Cadernos NAEA**, [S.l.], v. 2, n. 2, mar. 2009.

LOPES, Nei. **Novo Dicionário Banto do Brasil**. 2 ed. Editora: Pallas, 2006.

LOUW, Dirk. Ser por meio dos outros: o ubuntu como cuidado e partilha. In: **Revista UHU Online**, jun. 2010. Disponível em: http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3687&secao=35. Acesso em: 22 set. 2020.

LYRA, Henrique Jorge Buckingham. **Colonos e colônias, uma avaliação das experiências de colonização agrícola na Bahia na segunda metade do século XIX**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Sul da Bahia, Curso de Mestrado em Ciências Sociais, Salvador, BA, 1982.

MACHADO, Cauê Fraga. Culto à Maria, um catolicismo afro-brasileiro?. **Religião & Sociedade** [online]. 2016, v. 36, n. 2, pp. 322-326. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/0100-85872016v36n2res01>>. Acesso em: 4 Jul. 2021.

MACHADO, Sara Abreu da Mata. **Saberes e fazeres na capoeira angola: a autonomia no jogo de Muleekes**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Educação, Salvador, 2012.

MARTINS, Denise Andrade de Freitas; ALVES, Claudia Foganholi. Cantando a várias vozes na escola: a presença das africanidades na música e na dança. **Seminário de Pesquisas em Práticas Sociais e Processos Educativos**, 2013. Disponível em: <http://www.ufscar.br/~defmh/spqmh/pdf/2013/martins.pdf>

MARTINS, Leda M. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras**, n. 26, 2003.

MATOS, Júlia Silveira; SENNA, Adriana Kivanski de. História oral como fonte: problemas e métodos. **Historiae**, v. 2, n. 1, p. 95-108, 2011.

MATTOS, Regiane Augusto de. **História e cultura afro-brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2007.

MENDONÇA, Renato. **A influência africana no português do Brasil**. Brasília: FUNAG, 2012.

MICHAELIS. **Moderno dicionário da língua portuguesa**. [s/d]. São Paulo: Melhoramentos. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/oficio/>. Acesso em: 22 julho. 2020.

MOURA, Clóvis. **Quilombos: resistência ao escravismo**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1993.

MUNANGA, Kabengele. Origem e histórico do quilombo na África. **Revista USP-Dossiê Povo Negro**, São Paulo, v. 28, p. 56-63, 1995- 1996.

NISHIDA, Mieko. As alforrias e o papel da etnia na escravidão urbana: Salvador, Brasil, 1808-1888. **Estudos Econômicos**, São Paulo, v. 23, n. 2, p. 259, 1993.

NOGUEIRA, Renata de Souza. Elos da memória: passado e presente, cemitério e sociedade. **Vivência: Revista de Antropologia**, v. 1, n. 39, p. 81-90, 8 maio 2012.

OLIVEIRA, Waldir Freitas. **Economia de Palmares**. In: MOURA, Clóvis. **Os quilombos na dinâmica social do Brasil**. - Maceió : LiDUFAL. 2001.

PASTINHA, Mestre. **Capoeira angola**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.

PEREIRA, Luciene Maria Pires. **As sesmarias em Portugal e no Brasil: a colonização do Brasil analisada por meio das cartas de doação e dos forais**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2011.

PEREIRA, Luzimar Paulo. **Os Giros do Sagrado: Um Estudo Etnográfico Sobre as folias em Urucuia - MG**. Tese (doutorado) - UFRJ/Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, 2009.

PEREIRA, Reina Marisol. **Discursos dos embaixadores portugueses no Concílio de Constança: 1416**. Coimbra: [s.n.], 2008. Dissertação (Mestrado) -- Universidade de Coimbra, Literaturas Clássicas e Portuguesa.

PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia: Pertendimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição Oral Contribuições do Legado Africano para a Implementação da Lei n 2 10.639/03**. Fortaleza: EdUECE, 2015.

RAMOS, Arthur. **O Negro Brasileiro**. Rio de Janeiro, 1934.

REIS, Isabel Cristina Ferreira do. **História de vida familiar de escravos na Bahia no século XIX**. Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal da Bahia, Curso de Mestrado em História da. Salvador, 1998.

REIS, João José. "Identidade e diversidade nas irmandades no tempo da escravidão", **Tempo**, v. 2, n. 3, p.7-33, 1996.

REIS, João José. **Apresentação**. In: SILVA, Alberto da Costa. **A manilha e o libambo : a África e a escravidão**, de 1500 a 1700. - 2.ed. - Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2011. 1088 : 23 cm

REIS, João José. **Nossa história começa na África**. [Youtube]. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PF6mXS9QWpo>. Acesso em: 03 mar. 2020.

REIS, João José. Quilombos e revoltas escravas no Brasil. **Revista USP**, São Paulo, n. 28, p. 14 - 39, 1996.

REIS, João José; GOMES, Flávio (Org.). **Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil**. 1ed.São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

REIS, Liana Maria. **Africanos no Brasil: saberes trazidos e ressignificações culturais**. In: AMÂNCIO, Iris Maria da Costa (Org.). **África - Brasil - África: matrizes, heranças e diálogos contemporâneos**. Belo Horizonte: PUC/Minas; Nandyala, 2008.

RIBEIRO, Alexandre. **O Tráfico Atlântico de escravos e a praça mercantil de Salvador (c.1680–c.1830)**. Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em História Social. Rio de Janeiro, 2005.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **Alma Africana no Brasil. Os iorubás**. São Paulo: Editora Oduduwa, 1996.

RIGOTTO, Raquel Maria. As Técnicas de Relatos Oraís e o Estudo das Representações Sociais em Saúde. **Ciênc. saúde coletiva**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 116-130, June 1998.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-pesquisador-intérprete: Processo de formação**. 1. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

RODRIGUES, Nina. **Os Africanos no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, p.239-240, 1935.

Romão, Tito Lívio Cruz. Sincretismo religioso como estratégia de sobrevivência transnacional e translacional: divindades africanas e santos católicos em tradução. **Trabalhos em Linguística Aplicada [online]**, v. 57, n. 1, pp. 353-381, 2018.

SANT'ANNA, Elcio. **“Não brinca com São Benedito”**: um estudo antropológico das narrativas nas devoções beneditinas de Bragança - PA. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Belém, 2016.

SANTANA, Gean Paulo Gonçalves. **Vozes e versos quilombolas uma poética identitária e de resistência em Helvécia**. Porto Alegre, 2014.

SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Editora Cortez. 2010.

SANTOS, Patrícia Verônica Pereira dos. **Trabalhar, defender e viver em Salvador no Século XVI**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SEPPPIR. Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial. **Programa Brasil Quilombola**. Brasília, DF: Autor, 2005.

SERRANO, C. M. H. Ginga, a rainha quilombola de Matamba e Angola. **Revista USP**, [S. l.], n. 28, p. 136-141, 1996. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i28p136-141. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28370>. Acesso em: 11 nov. 2021.

SILVA, Alberto da Costa e. **A África explicada aos meus filhos**. 1ed. Editora: Nova Fronteira, 2016.

SILVA, Alberto da Costa e. **A Manilha e o Libambo: a África e a escravidão de 1500 a 1700**. 1ed. 2011.

SILVA, Fernanda Oliveira da. **Os negros, a constituição de espaços para os seus e o entrelaçamento desses espaços: associações e identidades negras em Pelotas (1820-1943)**. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

SILVA, Liliam Ramos da. Não me chame de mulata: uma reflexão sobre a tradução em literatura afrodescendente no Brasil no par de línguas espanhol-português. **Trab. linguist. apl.**, Campinas, v. 57, n. 1, p. 71-88, Apr. 2018.

SILVA, Renata de Lima. **O Corpo Limiar e as Encruzilhadas: A Capoeira Angola e os Sambas de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea**. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2010.

SLENES, Robert. "Malungu, ngoma vem!": África coberta e descoberta do Brasil. **Revista USP**, n. 12, 48-67, 1992.

SOARES, Ana Paula Nunes. **As cores do luto**. Dissertação (Mestrado) -- Universidade Europeia, Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação, Lisboa, Portugal, 2020.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. Golpes de Mestres. **Rev. Nossa História**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 5, mar. 2004.

SODRÉ, Muniz. **Claros e Escuros; identidade, povos e mídia no Brasil**. 3 ed. Petróleo, Editora Vozes, 1999.

SODRÉ, Muniz. **Mestre Bimba: corpo de mandinga**. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

SOUZA, Christiane Pantoja de; SOUZA, Airle Miranda de. Rituais Fúnebres no Processo do Luto: Significados e Funções. **Psic.: Teor. e Pesq.**, Brasília, v. 35, e35412, 2019

SOUZA, Gloria Maria Anselmo De et al. Histórias que movem a história: ancestralidade e educação. **Anais IV CONEDU**. Campina Grande: Realize Editora, 2017. Disponível em: <<https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/37131>>. Acesso em: 25/06/2021.

SOUZA, Marina de Mello e. **Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de rei congo**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

TAVARES, Luís Henrique Dias. **História da Bahia**. São Paulo: Editora UNESP: Salvador: EDUFBA, 2001.

THOMPSON, P. **A voz do passado**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil: cantos-danças-folguedos, origens**. São Paulo: Art Editora, 1988.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**. Deuses iorubas na África e no Novo Mundo Salvador: Corrupio, 1997.

VIEIRA, Francisco Sandro da Silveira. **Social sciences and African ethnic groups in Brazil: a critical analysis of the construction of the project of national identity**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) -- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

WADDEY, Ralph. **“Samba de Viola and Viola de Samba”, parte I e II**. In: IPHAN. Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Dossiê IPHAN 4: Ministério da Cultura, 2007.

ZAMITH, Rosa Maria. “O samba baiano em tempo e espaço”. **Revista Interfaces**, I/2 agosto, 1995.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.