



MÃE BAIANA, CORPO-LINGUAGEM:
UM ESTUDO SOBRE O MITO NA CULTURA DO SAMBA DO RIO DE JANEIRO

Maria Aparecida Donato de Matos

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura (Poética), Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciência da Literatura (Poética).

Orientadores:

Professor Dr. Eduardo de Matos Portella
Orientador

Professor Dr. Latuf Isaias Mucci
Co-orientador

Rio de Janeiro
Agosto de 2007

MÃE BAIANA: CORPO-LINGUAGEM.
UM ESTUDO SOBRE O MITO NA CULTURA DO SAMBA DO RIO DE JANEIRO

Maria Aparecida Donato de Matos

Orientadores:

Professor Dr. Eduardo de Matos Portella - Orientador
Professor Dr. Latuf Isaias Mucci - Co-orientador

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura (Poética), Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciência da Literatura (Poética).

Aprovada por:

Presidente, Dr. Latuf Isaias Mucci – Co-orientador
Universidade Federal Fluminense

Prof^a. Dr^a. Helena Parente Cunha
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a Dr^a Maria Lizete dos Santos
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof . Dr. Emmanuel Carneiro Leão
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof . Dr. José Maurício Alvarez
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro
Agosto de 2007

Ao meu companheiro Ricardo e aos meus filhos Vinícius e Wagner, pela nossa história e por tudo que somos juntos. Por terem compreendido a minha presença ausente e, sobretudo, pela alegria, contagiante, de viver que possuem.

À minha mãe, por seu amor, por seu carinho, pela infância que me deu e por sua coragem de Ser Mulher.

Ao meu pai, *in memoriam*, pelo incentivo, por acreditar na arte e pelo amor por mim sempre declarado.

Ao meu grande amigo Latuf Isaías Mucci, a quem devo este trabalho, por nossa amizade sincera.

À amiga e madrinha, minha e deste trabalho, Regina Baiana, grande companheira de pesquisa.

AGRADECIMENTOS

A todos os Orixás, pela proteção e pelo axé.

Ao Professor Eduardo Portella, por ter acreditado neste trabalho e pelo otimismo literário que muito me contagiou.

Aos meus irmãos pela vida compartilhada e por nossos afetos.

À Ana Lúcia, minha mãe-preta, a quem aprendi, desde menina, a amar.

À grande amiga Lili Plisséia, por tanta escuta e paciência e pelos ensinamentos sobre a cultura negra brasileira.

Ao amigo Célio Leal, pelo apoio invariável.

Ao amigo Ricardo Portella, pelos livros emprestados e pelas reflexões compartilhadas, que muito contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho.

Aos amigos e companheiros de Idílio em Três Rios, Tânia, Márcio, Adilson e Marcelo, pela força que me deram.

Aos professores Luiz Edmundo, Helena Parente Cunha, Manuel Castro e Ana Alencar, pelos ensinamentos.

Ao *Babalorixá* Larry de *Aira*, por ter aberto a sua *Asé Ilemonjá* para os nossos estudos.

Ao Professor Antônio Carlos Kern, pelas lindas fotografias cedidas.

Ao CCES Flor da Mina do Andaraí e o Mestre de Bateria Renato Rodrigues.

Ao GRES Boi da Ilha do Governador, e seus representantes, Professor Elói, Tia Zélia e Tia Bené.

À Associação das Baianas Flor-Beijada.

À Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, e o seu presidente Walter Teixeira da Silva, pelo abrigo dado a esta pesquisa.

À comunidade da GRES Em Cima da Hora, pelo carinho.

Aos meus alunos, pelo carinho e pela paciência.



Fig. 1 – Velha Negra. *Nanquim sobre papel.* -
Cecília Meirelles, 2003, p. 66.

Porque o samba é a tristeza que balança
E a tristeza tem sempre uma esperança
A tristeza tem sempre uma esperança
De um dia não ser mais triste não.

(Vinícius de Moraes)

RESUMO

MÃE BAIANA: CORPO-LINGUAGEM UM ESTUDO SOBRE O MITO NA CULTURA DO SAMBA DO RIO DE JANEIRO

Maria Aparecida Donato de Matos

Orientadores:

Professor Dr. Eduardo de Matos Portella - Orientador

Professor Dr. Latuf Isaias Mucci - Co-orientador

A partir do fenômeno artístico, que eclode durante o espetáculo do carnaval carioca, esta tese investiga a Mãe Baiana das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, que revela um corpo-linguagem. A pesquisa investe na possibilidade de encontrar, nesse corpo, os valores essenciais que estruturam a cultura do samba e, conseqüentemente, a cultura brasileira. No interior do *corpus* carnavalesco, onde diversos valores transitam e confluem, habita a essência cultural brasileira que se preserva pelo exercício do samba, cultura fundamentada na relação com o sagrado, na qual a mulher possui um papel fundamental. A Mãe baiana, neste estudo, é o corpo-linguagem através do qual poderemos transitar nesse espaço de encontros, onde as identidades são constituídas a partir da abertura a códigos plurais.

PALAVRAS-CHAVE: Mito. Samba. Mãe Baiana. Cultura brasileira. Candomblé. Poética. Hermenêutica. Resistência cultural. Cultura negra.

ABSTRACT

BAIANA MOTHER, LANGUAGE BODY: A STUDY ABOUT THE MYTH IN THE SAMBA CULTURE OF RIO DE JANEIRO

Maria Aparecida Donato de Matos

Orientation:

Professor Dr. Eduardo de Matos Portella - Orienter

Professor Dr. Latuf Isaias Mucci - Co-orienter

From the artistic phenomenon, which eclodes during the carioca carnival spectacle, this thesis investigates the Baiana Mother of the Rio de Janeiro Schools of Samba, who reveals a language-body. This research invests in the possibility of finding, in this body, the essential values which sustains the samba culture and, consequently, the Brazilian culture. In the interior of the carnival corpus, where many values transit and flow together, the Brazilian cultural essence lives and preserves itself through the samba practice, culture based on the relationship with the sacred, on which a woman has a fundamental role. The Baiana Mother is, in this research, the language-body on which we can move through this meeting space, where the identities are established from the opening to plural codes.

Key-words: Myth. Samba. Baiana Mother. Brazilian Culture. Candomblé. Poetics. Hermeneutic. Cultural Resistance. Black Culture. Baiana Mother: language

RÉSUMÉ

MÈRE BAIANA: CORPS-LANGUAGE UNE ÉTUDE SUR LE MYTHE DE LA CULTURE DE LA SAMBA DE RIO DE JANEIRO

Maria Aparecida Donato de Matos

Directeurs de Thèse:

Professeur: Dr. Eduardo de Matos Portella – Directeur de Thèse

Professeur: Dr. Latuf Isaias Mucci – Co-Directeur de Thèse

À partir du phénomène artistique qui a éclot durant le spectacle du carnaval carioca, cette thèse fait une étude approfondie de la Mère Baiana des Écoles de Samba de Rio de Janeiro qui révèle un corps-language. La recherche se penche sur la possibilité de rencontrer, dans ce corps, les valeurs essentielles qui structurent la culture de la samba et, par conséquent, la culture Brésilienne. À l'intérieur du corpus carnavalesque, où diverses valeurs transitent et se rencontrent, habite l'essence culturelle Brésilienne qui se préserve à travers la pratique de la samba, culture basée sur une relation avec le sacré, à laquelle la femme détient un rôle fondamental. La Mère Baiana, dans cette étude, est le corps-language par lequel nous pourrions circuler dans cet espace de rencontres, où les identités sont constituées à partir de l'ouverture des codes pluriels.

Mots-clés: Mythe. Samba. Mère Baiana. Culture Brésilienne. Candomblé. Poétique. Herméneutique . Résistance culturelle. Culture noire.

SUMÁRIO

	LISTA DE ILUSTRAÇÕES	10
1	INTRODUÇÃO	12
2	Da festa ao ritual: o sagrado no samba	19
2.1	O <i>CORPUS</i> DO CARNAVAL : PLURALIDADES SINGULARES	22
2.1.1	A confluência de rituais na construção do <i>corpus</i> carnavalesco	24
2.1.1.1	Identidades nas diferenças no <i>corpus</i> carnavalesco	26
2.2	A RELAÇÃO ENTRE O POPULAR E A TÉCNICA NO <i>CORPUS</i> CARNAVALESCO	39
2.3	NO RITMO DO SAMBA, O CHAMADO PARA O SAGRADO QUE DESVELA A MÃE BAIANA	59
2.3.1	Memórias de imagens das Mães Baianas das Escolas de Samba	69
3	MITOGÊNESE DO SAMBA	75
3.1	OS RELATOS MÍTICOS COMO O PRINCÍPIO	76
3.2	OS ARQUÉTIPOS COMO MODELOS ÀS AÇÕES HUMANAS	82
3.2.1	Os modelos arquetípicos e a relação com o sagrado	86
3.2.1.1	As matérias primordiais e a construção das relações simbólicas	92
3.3	A MULHER NEGRA MÃE E A CONSTRUÇÃO DO ARQUÉTIPO FEMININO NA CULTURA BRASILEIRA	97
3.3.1	A mulher na história e a formação do arquétipo da mãe no inconsciente coletivo	99
3.4	CANDOMBLÉ: UM MATRIARCADO DE RESISTÊNCIA	116
3.4.1	<i>Ilê Asé</i> um espaço arquetípico no resgate da África-mãe	126
4	A CIDADE E A FÉ NA CONSTRUÇÃO DA ARQUITETURA DO SAMBA	132
4.1	UM NOVO MODELO...	139
4.2	A VIZINHANÇA...	145
4.3	MÃE-DE-SANTO, MÃE BAIANA E OS VENTRES MÍTICOS DA CULTURA DO SAMBA	152
4.3.1	Samba, sincopa e revolução	163
4.3.2	Mãe e mulher negra, no trabalho, na fé e na indumentária a marca definitiva da Mãe Baiana	168
5	NO GIRO DA MÃE BAIANA, O ENTRE-TEXTO DO SAMBA	177
5.1	NA TRAVESSIA DA BAIANA, O DESVELAMENTO DO <i>CORPUS</i> POÉTICO	181
5.1.1	Ser Baiana...	184
5.1.2	Os diálogos heterogêneos e a participação no sagrado	200
6	CONCLUSÃO	208
	REFERÊNCIAS	213

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1	Desenho em nanquim sobre papel - Velha negra	5
FIGURA 2	Fotografia – Diretoria da Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e Cidadão Samba	27
FIGURA 3	Fotografia – Passarela do Samba	30
FIGURA 4	Fotografia – Mestre Renato – Diretor de bateria da Flor da Mina do Andaraí	30
FIGURA 5	Fotografia – Encontro de Mozart com o samba	31
FIGURA 6	Fotografia – Luma de Oliveira – madrinha da bateria da Viradouro em 2001	32
FIGURA 7	Fotografia – Dodô, porta-bandeira da Portela	32
FIGURA 8	Fotografia – Ala das baianas da Porto da Pedra - 2005	37
FIGURA 9	Fotografia – Astronauta no desfile da Viradouro	51
FIGURA 10	Fotografia – Mocidade Independente de Padre Miguel – 2000	56
FIGURA 11	Fotografia – Juliana Paes se entrega ao samba	61
FIGURA 12	Fotografia – Imperatriz Leopoldinense - 2001	64
FIGURA 13	Fotografia – Latuf, o Arlequim do Carnaval - 2005	66
FIGURA 14	Fotografia – Carnaval visto do metrô	69
FIGURA 15	Fotografia – Eny Miranda, o sambista	70
FIGURA 16	Fotografia – Baianas na concentração	72
FIGURA 17	Fotografia – Baianas	73
FIGURA 18	Desenho – Uróburo, a serpente cósmica	76
FIGURA 19	Desenho – Eixo de imanência e transcendência	78
FIGURA 20	Desenho – Esfera da humanização do homem	88
FIGURA 21	Pintura Rupestre – Parto de cócoras	99
FIGURA 22	Escultura do Paleolítico – Vênus de <i>Willendorf</i>	102
FIGURA 23	Escultura do Paleolítico – Vênus de <i>Laussel</i>	103
FIGURA 24	Fotografia – Ama escrava e menino Augusto Gomes Leal – 1860	109
FIGURA 25	Fotografia – A Ama- <i>Cliché</i>	109
FIGURA 26	Desenho – Mapa da rota dos navios negreiros	121
FIGURA 27	Tabela – Procedência dos negros escravizados no Brasil	122
FIGURA 28	Desenho – Planta do Engenho Velho	128
FIGURA 29	Tabela – Funções das mulheres e dos homens na casa de axé	129
FIGURA 30	Desenho – Mapa dos primeiros caminhos do Rio de Janeiro	135
FIGURA 31	Desenho – Mapa dos relevos e lagoas existentes no Rio de Janeiro no início de sua fundação	136
FIGURA 32	Lagoa do Boqueirão e Projeto do Jardim Público, de Mestre Valentim	137
FIGURA 33	Desenho – Caminho de Mata-porcos	139
FIGURA 34	Fotografias – Palácio de Mafra e Quinta da Boa Vista	141
FIGURA 35	Desenho – Avenida Central	150
FIGURA 36	Fotografia – Favela da Providência – Rio de Janeiro, 1920.	150

FIGURA 37	Casa França-Brasil	156
FIGURA 38	Mercado da Praia do Peixe – 1893/1894	156
FIGURA 39	Foto de Ismael Silva	160
FIGURA 40	Interior de uma casa burguesa	161
FIGURA 41	Altar de uma casa de Candomblé	161
FIGURA 42	Rancho Flor-do-Abacate	162
FIGURA 43	Tabela de referência das entidades carnavalescas no início do século XX	165
FIGURA 44	Vendedora de frutas e seu filho – século XIX	169
FIGURA 45	Baiana – início século XX	173
FIGURA 46	Balangandãs	174
FIGURA 47	Bordado <i>Richelieu</i>	174
FIGURA 48	Creoulas da Bahia	175
FIGURA 49	Negra, o tabuleiro, seu filho e seu pano-da-costa	175
FIGURA 50	Baianas no Pelourinho - Salvador	175
FIGURA 51	Negra com tabuleiro – Início do séc. XX	176
FIGURA 52	Clementina de Jesus	176
FIGURA 53	Baiana da Tradição, 2000	176
FIGURA 54	<i>Corpus</i> do carnaval	185
FIGURA 55	Mãe baiana e seus milhares de corpos	186
FIGURA 56	Roda, roda, Baiana!	187
FIGURA 57	Traje da negra baiana	189
FIGURA 58	Baianas no carnaval de rua no Rio de Janeiro – Início século XX	192
FIGURA 59	Heitor dos Prazeres vestido de baiana	192
FIGURA 60	Está no sangue...	193
FIGURA 61	Baianas em desfile	198
FIGURA 62	Carybé – Dança de baianas	212

1 INTRODUÇÃO

Dentre as considerações que se podem tecer acerca do desfile de carnaval das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, uma delas é fundamental para esta pesquisa: o seu caráter polimorfo, cujas características revelam um complexo sistema de signos, no qual se circunscrevem matizes de uma cultura híbrida, includente e fundamentada no exercício da multiculturalidade. Como expressão artística popular, sem adotar a oposição que possa haver entre popular e erudito, seus movimentos nascem das práticas do povo, trazendo consigo seus traços e suas histórias, estabelecendo, dessa forma, uma linguagem própria, intimamente relacionada ao conjunto de experiências adquiridas por esse grupo específico. Embora bastante diferentes de suas origens e permeadas por valores de diversas categorias, as Escolas de Samba, hoje, ainda preservam seus fundamentos que, conforme o próprio nome denuncia, radicam na prática da cultura do samba, cultura essa nascida no núcleo das relações com o sagrado e com a fé, presentes nos rituais religiosos que a originaram. Muito mais do que um festejo momesco, o espetáculo se configura num grande ritual, cujas particularidades são fragmentos, repletos de vivências, capazes de revelar as marcas e as diferentes identidades daqueles que o constituem.

Em estudo anterior, no Programa de Pós-graduação em Ciência da Arte, na Universidade Federal Fluminense, a investigação do desfile se deu a partir do fenômeno artístico que se estabelece nos dias de carnaval. Nessa pesquisa, o acontecimento foi compreendido em sua dimensão espetacular e as questões que a conduziram pautaram-se nos valores sensíveis e técnicos que constroem esse *corpus*. Os valores sensíveis, aqueles que escapam ao controle humano, foram

compreendidos enquanto substâncias capazes de elevar a apresentação à condição fenomenal; campos pluridimensionais que permitem situações de intercâmbio entre elementos simbólicos, gerando estados de confluências e abrindo passagem para um novo espaço de convivência: um não lugar, uma “terceira margem”.

Reconhecendo que o espetáculo é um grande mosaico sedimentado pela adesão de corpos, coisas e desejos, considera-se que não se pode especulá-lo fragmentando-o. Todavia, este estudo não busca aprofundar-se nas questões sobre o desfile, em virtude de isso já ter sido feito na pesquisa anterior; ao contrário, o que se propõe é, dentre os elementos que o constituem, buscar aqueles que escapam à condição da festa somente e transitam nas fronteiras onde se localizam as vertentes dessa matriz cultural. Contemplam-se, agora, aqueles que, distantes da ruptura que o carnaval, enquanto festividade pagã, promove, são capazes de se manter vivos e atuantes, independentes da ordem estabelecida ou de sua inversão. Tomando o *corpus* carnavalesco que se sedimenta por valores, a pesquisa em curso buscará, dentre os valores sensíveis, aqueles cujos impulsos tornam-se pulsões de movimentos vitais e viscerais à sua existência: os mitos da cultura negra.

No cenário das diferentes formas de festejos de que o carnaval se beneficia, as Escolas de Samba são aquelas que, apoiadas nos princípios de liberdade permitida, se apropriam da festa em favor de sua cultura, transformando o lugar da ruptura no lugar do acontecimento. Nesse paralelo, inserem-se também os seus atributos essenciais: os mitos da cultura negro-africana. A comprovação da presença desses mitos, no interior dessa manifestação carnavalesca, acende a possibilidade de se pensar na existência de um movimento de resistência sedimentado pelo exercício da cultura negro-africana, fincada em solo brasileiro pelo regime escravocrata. Suas narrativas abrem um precedente a uma nova etapa que se

inaugura neste estudo: buscar decifrar os signos que marcam, comprovam e preservam a autoridade da africanidade brasileira, considerando-se que, ainda hoje, o samba, enquanto cultura, mantém uma relação inseparável com os rituais sagrados herdados dos povos africanos. No intuito de aprofundar estas questões, propõe-se um recorte que adota como ponto de partida o espetáculo nos instantes em que é instaurado o fenômeno da arte, quando se abre e se revela um novo lugar, o lugar da transcendência, dos encontros, onde as dicotomias e os contrapontos se dissipam, tornando toda e qualquer existência possível e verdadeira.

Para que se estabeleça um ponto de partida pelo qual a convergência do olhar deságüe num pensamento abrangente, busca-se, nesse espaço confluyente, aquela presença cuja potência máxima impulsiona e anima a carpintaria que o sedimenta. É no estreitamento da relação entre a festa carnavalesca e a cultura do samba que se pode encontrar esse corpo propulsor, ou seja, a personagem capaz de transitar entre o lúdico e o sagrado de forma a contemplar, tanto num quanto noutro estados, as diferentes possibilidades de existências, sobressaindo-se, não só por suas qualidades estéticas, assim como também por seus aspectos mítico e simbólico: a Mãe Baiana do carnaval. Dentre todas as propriedades do espetáculo, as baianas são aquelas que trazem consigo os elementos fundamentais às questões aqui apresentadas, pois preservam, em suas estruturas, a essência do complexo civilizatório do negro brasileiro, configurando-se, dentro do fenômeno carnavalesco, em corpos cujos fala e silêncio contêm uma pluralidade somente possível de ser lida no lançar-se ao *entre-texto*.

Algumas questões deverão ser especuladas a fim de se compreender o objeto sobre o qual este estudo se debruçará: quem é essa baiana? O que a torna eterna mãe do carnaval? Por que, apesar de todas as transformações sofridas ao

longo desses quarenta anos, desde a oficialização da ala das baianas, essa figura se preserva e se apresenta como resistência feminina: aquela que gera, que zela, que amaldiçoa, que alimenta e que abençoa todos os filhos do samba. De onde vem essa baiana? O que traz em si de tão conciso que inibe as forças poderosas que manipulam a festa e a cidade? Ser escravo, Ser religioso, Ser festivo, Ser autônomo; as negras das procissões de Nossa Senhora do Rosário às baianas, que não aquelas nascidas da Bahia, mas as nascidas do ventre mítico de um povo, e que trazem, tatuadas na pele, as marcas de suas histórias. Quais os fundamentos dessa personagem tão substancial à existência da festa, cuja presença lhe garante o bônus merecido, por que a simples profanação da saia acarreta-lhe em graves penalidades? Que formas traz essa mãe do samba? O que nos fala sua roupa, sua magia, seus quitutes e suas dores? Caberá, então, percorrer esse universo, onde reside este ser que se articula no seio das Escolas de Samba, não se limitando às suas manifestações: cria uma realidade particular, cercada por valores herdados de uma raiz miscigenada e que encontra no elo entre o samba e o carnaval um campo fértil para se estabelecer e se tornar no que atualmente representa: A Mãe Baiana.

A complexidade desta pesquisa reside no fato de que o objeto sobre o qual empenham-se seus olhares investigativos por vezes torna-se tão impalpável que, com pequeno descuido, escapa à óptica da leitura. Por inscrever-se nas circunstâncias da arte, embora não se possa defini-lo enquanto objeto estético, dispõe da dimensão poética da existência. Assim sendo, o melhor caminho que se pode trilhar para alcançar um esboço teórico que faça jus à sua complexidade é aquele cujas bases proponham rupturas com os códigos unilaterais e abertura aos códigos plurais, alargando, desta forma, o horizonte de seu entendimento. No entanto, há de se estabelecer um estado que torne possíveis e passíveis de

investigação essas múltiplas faces que a mãe baiana possui. Situando-se entre o alegórico, o público, o religioso e o privado, suas vertentes tanto conduzem aos estudos ontológicos quanto aos históricos, artísticos apontando, até mesmo, a necessidade de uma compreensão do espaço geográfico e simbólico em que se situa. Considerando essa multiplicidade epistêmica e tendo em vista seus diferentes estados, opta-se por uma leitura que considere a mãe baiana enquanto um corpo-linguagem; um corpo que se estrutura num sistema de signos, de trocas simbólicas, de relações de intercâmbios culturais, cuja presença, tanto na arte quanto nos rituais, conduz à sua dinâmica fundadora. Esse corpo-linguagem, sobre o qual resplandecem as expectativas aqui depositadas, encoraja e sedimenta a hipótese que se levanta: A Mãe Baiana das Escolas de Samba é um signo da resistência, pautada na esperança, da cultura negro-brasileira.

Situando-se no campo da linguagem, a metodologia que melhor poderá contribuir às observações é a de caráter hermenêutico, aquela cuja preocupação ontológica “[...] investiga todo o movimento estruturante do sistema de signos; desce ao núcleo da experiência poética, à criatividade, lá onde a ideologia impulsiona a verdade” (PORTELLA, 1981, p.145). No devir desse discurso, dois teóricos são fundamentais à sua problematização: Heidegger, o filósofo que busca a verdade originária a partir da abertura do homem e da existência da arte e Eduardo Portella, pensador e ensaísta brasileiro, defensor da noção de confluência sobre a qual se estruturará o presente estudo, pautando-se em seu empenho em compreender as diferenças nacionais do interior do exercício de liberdade de pensamento e na proposta de uma abertura ontológica pela qual possam se estabelecer as comunicações entre fronteiras e evitar as oposições dialéticas que incompatibilizam a estrutura circular necessária ao estudo dessa linguagem.

Numa perspectiva que foge aos confrontos e adota como estratégia a dinâmica do “jogo de cintura”, busca-se uma metodologia que nasça das interrogações do próprio objeto e avance na medida em que ele se constrói, tornando possível reunir, sem homogeneizar, os diferentes fragmentos recolhidos para que se possam repensar os conceitos que definem a identidade cultural brasileira sem excluir, desse pensamento, os movimentos articulados nos territórios fronteiriços. Emoldurando-se no fenômeno da linguagem, apoiando-se na teoria da compreensão confluyente apresentada por Eduardo Portella, “A compreensão confluyente, confrontada e conflitada, raramente conformada, evita o declive dualista, no qual parecem rolar as nossas mais bem intencionadas aspirações nacionais.” (Idem.1983, p.11), abre-se um patamar à proposta deste estudo que intenciona buscar na Teoria Literária, nos estudos poéticos, um alargamento interdisciplinar que procure reunir, por via da linguagem, memória e experiência, sujeito e objeto, identidade e diferença, num esforço de se estabelecer um pensar capaz de apreender a dinâmica dessa prática cultural. Para isto não bastarão as teorias de apoio. A pesquisa em tela exige métodos que lhe permitam compreender esses movimentos nos lugares de seus acontecimentos, valorizando as observações que nasçam de uma atitude empírica, construindo um pensamento que se articule no interior dessa práxis. Desta forma, a pesquisa de campo, unida e confrontada ao material teórico, será o grande suporte deste trabalho.

Para que se possa chegar aos signos que sedimentam esse corpo-linguagem, há a necessidade de buscar uma bibliografia abrangente. Desta forma, a proposta é debruçar-se sobre um corpo teórico que permita comprovar a presença negra e sua influência na cultura nacional. Sem a pretensão de um dogmatismo teórico, porém com o desejo de uma contribuição sincera, este estudo se apoiará nas questões que

abordam a trajetória do negro, suas inserção e exclusão na sociedade e seus empenhos de sobrevivência. Embora possa parecer uma investigação com várias frentes, os esforços deste trabalho estão, na verdade, direcionados para preencher as lacunas que omitem e ignoram as referências de um Brasil negro, cujas qualidades e peculiaridades são evidentes e marcantes na identidade, que se quer nacional.

A poética revela-se, então, num campo propício a uma investigação que requer para si um pensamento capaz de um aprofundamento, sem reducionismos, na relação entre identidade e diferença. Por se tratar de uma ciência dedicada em descer às raízes dos mecanismos da criação, encontra-se, em seus caminhos, a abertura necessária para se pensar a Mãe Baiana a partir da restituição dos elementos que a estruturam, considerando-os em suas dimensões radicais. Somente na luz da reflexão poética, intersubjetiva, na qual destitui-se a gerência da razão em favor de um pensamento que procura, retornando às origens, restaurar o vigor da linguagem, a Mãe Baiana poderá ser desvelada e, desta forma, revelada em sua máxima potência de fala, encorajando o presente estudo a buscar, nessa abertura, o *entre-texto*, localizado num *não-lugar*, com o qual se espera consolidar uma hermenêutica da resistência pautada na esperança da mulher negra no Brasil.

2 DA FESTA AO RITUAL: O SAGRADO NO SAMBA

É que a popularidade do povo já é desde sempre abertura para a poesia e o mistério, para o religioso e divino. E quando o espírito está franqueado pela liberdade, não importam grandeza e tamanho, valor ou poder.

(LEÃO, 1977, p. 268).

A felicidade de uma Tese reside, para o pesquisador, na liberdade que se pode ter para direcionar o olhar para estabelecer com o objeto a ser investigado uma relação que se distancia da busca por um esgotamento e pauta-se no desejo de enfrentamentos. Enfrentamentos possuidores da curiosidade acadêmica, quando se requerem da pesquisa aberturas capazes de expandir os horizontes do saber, sem, todavia, deixar que o repertório se engane com a certeza de um saber absoluto. Assim, desprovidos de qualquer pretensão que possa corromper o nosso não-saber, concentramo-nos na possibilidade de pensarmos a Arte no seu sentido mais amplo, buscando para este entendimento caminhos cujas direções expandam o campo da nossa compreensão. Acompanhado da liberdade, o tema em curso, com o qual convivemos há vinte anos, se abre em perspectivas mais amplas, até o presente momento impensáveis, permitindo-nos trazer, para as laudas que se seguirão, muito de nosso encantamento, sem o qual seria impossível prosseguir. A Poética, ciência cuja preocupação extrapola os limites da razão, torna-se, portanto, a escolha mais promissora para este estudo, pois nos possibilita a expansão pela qual contemplaremos as forças vitais que pulsam no interior de nosso objeto, facilitando o seu entendimento enquanto uma das circunstâncias da Arte.

Embora muito se fale sobre Arte e Cultura, são poucos, na prática, os campos do conhecimento que nos permitem pensá-las fora das formalidades teóricas dentro das quais as diferentes linguagens artístico-culturais são catalogadas, separadas,

historiografadas e hierarquizadas, ignorando-se, quase sempre, as verdadeiras questões que as norteiam e as conceituam. Desta forma, a possibilidade de uma reflexão abrangente sobre as relações entre a pulsão humana e a produção do objeto estético fica acuada, distanciando-se das possibilidades de se acessar a dimensão poética da obra, a qual, segundo Portella (op. cit. 1981, p.30), é a “dimensão fundadora do homem”. Neste sentido, fugindo às formalidades teóricas, abriremos mão de parte dos conceitos que definem os lugares dos objetos, seus valores e seus estilos, para tentarmos compreender a Arte fora de suas determinações críticas, ou históricas, considerando-se que

a existência da obra de arte, como qualquer outra existência, irrompe no campo do real e abre ali um lugar com uma força viva que não pode mais possuir as circunstâncias mais ou menos distantes e inapreensíveis que a cercam no momento de sua concepção (SUHAMY, 1986, p.13).

Somente adotando tal atitude, sentimos-nos livres para investigar a abertura à poesia de um corpo em manifesto, cujos valores essenciais residem em experiências vividas, herdadas e radicalizadas em sua matriz.

Partindo deste princípio, nos encorajamos a trazer a Mãe Baiana das Escolas de Samba do Rio de Janeiro para este estudo, mesmo reconhecendo que, aparentemente, seus atributos não apresentam plasticidades suficientes para que se possa catalogá-la numa das categorias da Arte. Entretanto, ao vislumbrarmos as suas qualidades cênicas dentro de uma preocupação ontológica, escapamo-nos das doutrinas dos estilos, viabilizando, para este trabalho, a proposta de se edificar uma hermenêutica da resistência, no sentido de que o seu corpo, tomado pelo vigor do canto e dança, desperta o ser poético que o habita e estrutura-se numa outra dimensão, no devir da linguagem, recuperando o verdadeiro sentido do logos, inserindo-se, desta forma, com toda propriedade, nas instâncias do fazer artístico.

Uma reflexão ontológica de caráter hermenêutico colocará, portanto, em jogo a totalidade dessa escritura que se desenha na esfera do sagrado e inaugura uma fala mítica, revelando-nos as relações que perfazem as verdades desse corpo. Propõe-se uma ultrapassagem do signo alegórico — da Mãe Baiana enquanto personagem de uma festa —, para se descer aos seus mecanismos de criação e encontrar a fala nascida de suas experiências. Ao buscarmos a linguagem como “o lugar inevitável do acontecimento existencial” (PORTELLA, op. cit., p.59), vislumbramos, desta forma, a possibilidade de encontrar os movimentos de resistência cultural negro-brasileira, ainda fortes e presentes nos corpos que se colocam no exercício do samba, guardados no ventre mítico da mãe, hoje, Mãe Baiana do carnaval.

Necessitamos nos posicionar no lugar habitual desse corpo, no ápice de seu acontecimento, no fenômeno que se instaura na avenida através do desfile das escolas, para que seja possível o início de um aprofundamento nas questões aqui apresentadas. Decide-se, portanto, um recorte da Mãe Baiana, iniciando-o por seus valores estéticos, acreditando-se que esses valores a introduzem no corpus carnavalesco e lhe possibilitam existir enquanto personagem alegórica, tornando-a capaz de desvelar um corpo repleto de significados, num constante vir-a-ser; um pré-texto com abertura ao entre-texto no devir da linguagem, buscando para este entendimento, as considerações de Portella, quando diz que

A compreensão hermenêutica impõe-se na medida em que se deixa conformar ao mecanismo totalizador do poema, acompanhando as pulsações do *entre-texto* e os mínimos gestos de qualquer ato *sobre-determinante*. Na leitura hermenêutica não acontece nada diverso do que ocorre na elaboração do *texto*. O intérprete só interpreta se empreender o mesmo esforço, o mesmo movimento libertário da poesia, se assumir a elasticidade do fazer poético (op.cit., p.53).

Embora saibamos que a linguagem à qual nos referimos não está explícita, escrita, tipografada, perenizada tal como um poema articulado pelas palavras, acreditamos, no entanto, que ela possui o vigor da poesia, pois a sua narrativa nasce de um radical afim: das pulsões do corpo ao vivenciar as suas experiências mais essenciais. Ao tornar-se discurso, esse corpo em manifesto traz as marcas de uma vivência guardadas em si, exigindo daquele que deseja a sua leitura “o movimento libertário da poesia” (PORTELLA. op. cit., p.53). Cabe-nos, portanto, pensá-lo enquanto corpo-linguagem, ou, sem nenhum desejo de afronta à literatura, um corpo-poema; tenso, aberto e heterogêneo, localizado num território simbólico que se inaugura a partir de sua prática. Tal território, que não depende da estrutura de um espaço físico e transita de acordo com os deslocamentos desse corpo, encontra uma de suas maiores representações dentro do ritual do Desfile das Escolas de Samba, o qual será compreendido nesta investigação como o *corpus* do carnaval.

2.1 O *CORPUS* DO CARNAVAL: PLURALIDADES SINGULARES

Corpus, palavra de origem latina, possui o sentido figurado de “reunião de indivíduos”, “corporação”. Aplica-se aqui, portanto, aproveitando-se do conceito “amplo” e “multiforme” aos quais nos remete, na medida em que abraça, perfeitamente, a estrutura física e subjetiva de um desfile de escolas de samba, onde se abriga uma sucessão de rituais pelos quais corpos, coisas e desejos confluem sob o mesmo pretexto — a festa —, que reúne um único e heterogêneo cortejo. A decisão por adotar o termo “*corpus*” parte do princípio de que por “desfile de escolas de samba” se entende o espetáculo cênico que transcorre nos dias de carnaval, quando as agremiações se apresentam em público para uma comissão

julgadora, não abrangendo, com este signo, todos os valores que se movimentam antes e depois do evento. Em face desta observação, necessitamos de um termo mais amplo que nos permita considerar seus elementos participativos mais singulares, compatibilizando-se, desta forma, com os caminhos adotados por esta pesquisa, os quais propõem uma desapropriação das concepções preestabelecidas para que se possam reunir, num só discurso, os diferentes tipos de relações entre sujeito e objeto, adotando para isto o conceito de confluência definido por Portella:

A compreensão confluyente, confrontada e conflitada, raramente conformada, evita o declive dualista, no qual parecem rolar as nossas mais bem intencionadas aspirações nacionais (op. cit., p.11).

Necessita-se, portanto, expandir a dimensão desse enfoque para que possamos compreender que esse acontecimento, principalmente visível nos dias de folia, não se limita ao tempo da festa: desenrola-se durante todo um ano, num movimento contínuo de trocas e adesões, evidenciado um rito de peregrinação multifacetado por diferentes manifestações, sedimentando, com esta prática, uma existência concomitante à vida cotidiana. O *Corpus* do carnaval, por assim sendo, estrutura-se em função da festa; no entanto, sobrepõe-se a ela no sentido de que, ao colocar-se em exercício, desencadeia experiências que desestruturam os modelos sociais, fugindo, desta forma, ao jogo das representações, estabelecendo um diálogo criador, no qual o fundamental são os contornos que se desenharam pelo encontro das diferenças. Tenta-se explicar esse acontecimento compreendendo o carnaval enquanto “[...] uma segunda vida do povo, uma vida festiva, baseada no princípio do riso e que permanece por certo tempo como vida real” (BAKHTIN, 1999, p.7); no entanto, embora a eclosão da linguagem desse *corpus* se dê estrategicamente, como veremos, num período do ano estabelecido pelo calendário

cristão, escapa a essa leitura no momento em que, findo o tempo da festa, os rituais permanecem e mantêm-se incorporados às práticas sociais

2.1.1 A confluência de rituais na construção do *corpus* carnavalesco

Portella, ao falar sobre a consciência comunicativa, atenta para o fato de que se faz necessário renunciar ao pensamento de que o homem basta-se a si mesmo para que se possa retirar o indivíduo de seu confinamento e compreendê-lo na relação que se processa no “mundo da existência”, o qual, segundo o autor,

é um mundo de coisas e pessoas, constituído sobretudo pela força criadora do trabalho. [...] E que o homem jamais fora somente sujeito; porque é antes vivências, um conjunto de emanações diversificadas. Todas elas determinam, e estão determinadas pela realidade. Porém a mais radical de todas essas articulações, agora pluriunívocas, é a que coloca frente a frente, já não um sujeito e um objeto que se repelem, mas dois sujeitos que, transformados, se contaminam reciprocamente (op. cit., p.17).

Esse deslocamento, de um olhar sistêmico, fechado, para um olhar amplo, conciliador, proposto por Portella, torna possível o enfrentamento do *corpus* carnavalesco sem que corramos o risco de reduzi-lo a uma síntese superficial, nos permitindo ir ao encontro da força originária da linguagem, que se harmoniza nos intercâmbios simbólicos processados em seu núcleo.

Muitas pesquisas têm se desenvolvido nas Universidades, e fora delas, sobre o Desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Trabalhos sérios que buscam valorizar esse acontecimento, aprofundando-se em seus diferentes aspectos — histórico, econômico, social, político, artístico e cultural —, reconhecendo a importância de sua existência para a cultura do país. Por este motivo, podemos encontrar nas bibliotecas e livrarias algumas referências sobre o tema, as quais nos apontam os diversos caminhos que se podem traçar quando se requer para esse objeto um estudo mais aprofundado. Dentre as pesquisas mencionadas, podemos

citar a desenvolvida por nós, em nível de mestrado (DONATO, 2001), na qual buscávamos um caminho que nos possibilitasse tratar esse evento sem fragmentá-lo, compreendendo-o como uma cadeia de acontecimentos que se manifesta sob a forma de espetáculo. Um dos nossos maiores desafios foi conseguir pôr em diálogo os diferentes componentes desse *corpus*, pois sabíamos que pensá-lo sem incluir nessa reflexão as suas articulações não contemplaria os objetivos traçados, os quais se propunham trazer à luz da reflexão o seu todo significativo. Foi respaldando-nos no argumento de uma investigação sobre a imaginação poética que conseguimos encontrar o ponto de tangência, onde se evidencia a comunicação confluyente e reunir num só discurso as diferentes partes constituintes desse *corpus*.

Estando compreendido que o *corpus* do carnaval, em nosso entendimento, abrange o Desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e todos os movimentos que o sedimentam, resta-nos trazer às especulações esses contornos para que possamos, a partir dos mecanismos dessa construção, pôr em tese o fenômeno pelo qual se nos revela a Mãe Baiana, sabendo-se que, sem a existência dos territórios simbólicos fundados pelas trocas conciliadoras por ela articuladas, nossa personagem não passaria de um corpo fantasiado para o desfile de carnaval. “Trocas conciliadoras”, portanto, não quer dizer livre de tensões; o sintagma refere-se à coexistência de sujeitos e objetos através da qual se colocam frente a frente conjuntos de vivências que se contaminam reciprocamente, rompendo-se, desta forma, com os modelos hegemônicos cristalizados, conduzindo às transformações pelas quais esse *corpus* se enforma, escapando de toda e qualquer possibilidade da manipulação de um poder estruturante. Quando a comunicação confluyente se processa, há sempre a presença do aleatório e, por mais que se queiram imputar regras à festa, algo de imprevisível se escapa.

É certo que essas movimentações misturam-se, escamoteiam-se, deslocam-se por entre os afazeres mais comuns — trabalho, comércio, encontros sociais —, dificultando um recorte sem aparas, nítido, pelo qual se possam definir os limites entre sujeitos e objetos. Isto põe em evidência as questões sobre a intersubjetividade da convivência humana, deixando à mostra o sujeito e a sua impossibilidade de sê-lo, afastado de sua natureza exterior. Heidegger, em seu ensaio sobre *A Coisa*, colabora com esta reflexão, quando ressalta a dimensão das relações entre sujeitos e objetos:

Unindo-se por si mesmo uns com os outros, céu e terra, mortais e imortais pertencem, em conjunto, à simplicidade da quadratura de reunião. A seu modo, cada um dos quatro reflete e espelha de volta a vigência essencial dos outros. A seu modo, cada um reflete e espelha a sua propriedade, dentro da simplicidade dos quatro. Este refletir e espelhar não é e nem consiste em expor o reflexo de uma reprodução. Iluminando cada um dos quatro, o refletir e espelhar lhes apropria a própria vigência na apropriação de uma unidade recíproca (2002, p.156).

Após o entendimento do texto, poderíamos falar de uma unidade, um *corpus*, sem considerarmos a reciprocidade? Nota-se, portanto, que, para a ritualização da festa, solicita-se uma reconsideração das articulações que conciliam o homem com o seu universo, transformando o *corpus* do carnaval num grande mosaico, de difícil definição, promotor de um fazer artístico contemporâneo, o qual se abre às comunicações plurais numa condensação de valores que, muitas das vezes, escapa ao entendimento humano, principalmente quando se buscam, para a sua leitura, os conceitos cristalizados dos modelos sociais. Ao conseguir libertar-se dos jargões, torna-se perceptível o diálogo confluyente e harmônico entre o sujeito e o seu “contorno existencial” (PORTELLA, op. cit., p.17), irrompendo os espaços de ruptura e transcendência nos quais ele habita, inaugurando aquilo que podemos chamar de ritual do carnaval.

2.1.1.1 Identidades nas diferenças no *corpus* carnavalesco

Numa investida rápida sobre o *corpus* carnavalesco, podemos identificar, de imediato, a presença de vários comandos que se agregam durante o ano para que o espetáculo aconteça: a) o samba — com todos os valores da cultura negro-africana, dentre eles o batuque e os mitos, cujas raízes evocam os princípios trazidos com os negros da África; b) o poder capital — concentrado nas mãos da Prefeitura, do Governo do Estado, da Liga Independente das Escolas de Samba e da Associação das Escolas de Samba; c) as Escolas de Samba — estas transitando entre o poder capital e o samba, porém, com traços de associações, ou grêmios recreativos, com valores e interesses que nem sempre pertencem à raiz da cultura afrodescendente; d) os meios de comunicação — força determinante com capacidade de alterar e alternar os valores das coisas e das relações. Esses quatro grandes poderes, embora com interesses variados, possuem um objetivo em comum: o desfile. E é em função desse desfile que os conjuntos de vivências se tocam e o entrelaçamento acontece como uma necessidade vital do próprio movimento. Em função disto, ocorrem as *trans-formações* das estruturas e o que se pode ver é o surgimento de um *trans-modelo* de convívio, derrubando qualquer resquício que ainda se tenha dos



Figura 2 – Diretoria da Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e Cidadão Samba - <http://www.aescrj.com.br/lanenredo.htm>

pensamentos autoritários do século XIX, os quais buscavam minar as organizações populares através de um discurso em favor da ordem, tentando ocultar o caráter sociabilizante e as tendências associativas dessas organizações. Assim, embora as Escolas de Samba tenham sofrido mudanças radicais desde o seu surgimento

até os dias de hoje, ainda podemos encontrar nelas o seu traço de origem: a sua capacidade comunicativa.

Isto pode ser comprovado ao observarmos em certas práticas sociais a presença de personalidades do mundo do samba. Um exemplo é o Cidadão-Samba¹ que, ao participar de cerimônias públicas civis, mesmo não estando relacionadas ao carnaval, é reverenciado e respeitado como qualquer outra autoridade presente. O “Cidadão-Samba” não pertence ao quadro das figuras carnavalescas, tais como Arlequim, Colombina e Pierrô; ele é uma das entidades do samba que, diferente do Rei Momo², cuja participação limita-se ao tempo carnavalesco, estabelece intercâmbios simbólicos entre a sua cultura e a dinâmica da cidade. Na verdade, a autoridade dessa figura nasce das práticas do samba e se prolonga para as práticas sociais, a ponto de ambas conjugarem os seus valores, tornando-se unívocas e afins. Essa extensão acontece em função da coexistência de valores culturais que se guardam nos alicerces do samba e se compartilham a partir da presença das Escolas de Samba.

Ao se prepararem para o desfile, as Escolas criam espaços lúdicos, onde se pode “contar, viver e realizar estórias” (DONATO, op. cit., p.124). No ato contínuo desse preparo, surgem novas formas de vivências que são compartilhadas por todos os envolvidos no processo. São emanções que inauguram situações pelas quais se agrega grande parte dos envolvidos e vão-se legitimando, na medida em que passam a conferir algum significado às ações do grupo. Essas ações se fundam

¹ Título dado ao sambista que se destaca por sua participação ativa junto à cultura do samba. Inicialmente, era escolhido através de uma seleção onde, quem desejasse se candidatar, deveria efetuar a sua inscrição na RIOTUR. Cabia a essa instituição efetuar o pleito. Atualmente, ele é escolhido através de uma plenária realizada na Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, na qual cada presidente das escolas afiliadas participa.

² Personagem herdado da mitologia grega, incorporada ao carnaval do Rio de Janeiro, em 1933, pelo jornal *A Noite*. Nesse ano, o Rei Momo era um boneco de papelão que, depois de desfilar pela Avenida Rio Branco, foi colocado em um trono de onde passou a reinar. No ano seguinte, o redator Moraes Cardoso foi eleito para assumir o seu lugar, pois o jornal queria um rei de corpo e alma.

em face de uma necessidade de fortalecimento das inter-relações, e reúnem, num só corpo, conjuntos de coisas aparentemente frívolas que vão adquirindo sentidos no opor-se e contrapor-se às forças das unidades das diferenças que se confrontam. O que se vê é um universo erguido a partir da necessidade de se construir o cenário carnavalesco, mas que, extrapola a condição cênica somente, tornando-se real, movimentando milhares de pessoas, as quais passam grande parte de seus dias em função dessa estrutura, impondo à cidade o seu *modus operandi*.

Desta forma, observamos que os espaços público e privado se abrem para a organização das escolas. No contexto físico, estrutural, por exemplo, o que temos de mais palpável é a própria arquitetura da Passarela do Samba. Diferente dos teatros, os quais comportam vários tipos de espetáculos, esse complexo arquitetônico rasgou as ruas da cidade, fincou nelas os seus alicerces sob a estética da apoteose e solidificou de vez o objeto do desejo das Escolas de Samba, tornando-se referência e patrimônio cultural. A importância de desfilar na Passarela do Samba se dá pelo fato de que nela só se apresentam três grupos: Especial, A e B, e é lugar onde os meios de comunicação concentram toda a sua atenção. A Flor da Mina do Andaraí, por exemplo, é uma escola que venceu o campeonato do grupo C³, em 2005, na Estrada Intendente Magalhães, no subúrbio do Rio, e este ano de 2006, pela primeira vez, passou pela Passarela do Samba. Ao indagarmos o diretor de bateria da escola, Mestre Renato Rodrigues, sobre essa passagem, ele nos respondeu:

³ As Escolas de Samba do Rio de Janeiro estão divididas em seis grupos: Especial, o grupo de acesso, também conhecido como grupo A, B, C, D e E, nessa ordem hierárquica. O concurso dos grupos C, D e E acontece atualmente na Estrada Intendente Magalhães, em Campinho, subúrbio do Rio. Até o ano de 2004, o grupo C desfilava na Avenida Rio Branco, no centro do Rio. Os grupos, Especial, A e B se apresentam na Avenida Marquês de Sapucaí, no “Sambódromo” ou Passarela do Samba. Embora os desfiles das agremiações pertencentes aos grupos A, B, C, D e E aconteçam em espaços diferentes, são gerenciados pela mesma instituição, a Associação das Escolas de Samba, e as pertinentes ao grupo Especial ficam subordinadas à Liga Independente das Escolas de Samba. Porém, as duas últimas escolas classificadas no desfile do grupo especial, são rebaixadas para o grupo A e as duas primeiras classificadas no grupo A ascendem ao grupo especial, realizando uma troca de subordinções.

— Ah, estamos agora na Sapucaí! Lá na escola toda hora se fala “É Sapucaí gente!”. É uma realização e uma emoção inexplicável. Todo sambista quer chegar lá, e ficar! Mas é uma luta, e a gente sabe disso. [...] Estar na Sapucaí é estar no pedestal! No cume. A Sapucaí é o centro. Lá é o local onde se desponta, uma passagem para muita coisa; sem diminuir o valor dos outros terrenos, mas lá estão a mídia e as grandes.

O depoimento do diretor é reforçado ao observarmos a abertura do samba com o qual a escola se apresentou:

Olha a Flor da Mina cheia de alegria
No transporte da Folia
A festa é do Andaraí na **Sapucaí!**
(Flor da Mina do Andaraí – Grupo B, 2006)

Percebemos aí duas formas contrárias de compreensão: a primeira eleva o espaço do desfile ao campo do simbólico, comparando-o ao “cume” e ao “pedestal”, e ressalta o valor do centro, cuja passagem se abre para outras “muitas coisas”. A segunda nos apresenta a Sapucaí enquanto espaço hierarquizado de “mídia” e poder. A fala do sambista deixa escapar vestígios da presença dos valores míticos, para os quais a existência do centro se faz necessária, pois implica a fundação do *axis mundi*, realizando “a vontade do homem religioso de situar-se no próprio coração do



Figura 3 – Passarela do Samba – Acervo Riotur®



Figura 4 – Mestre Renato – Diretor de Bateria da Flor da Mina do Andaraí – Fevereiro de 2006 - Arquivo da autora

real, no Centro do Mundo: quer dizer, lá onde o Cosmos veio à existência e começou a estender-se para os quatro horizontes” (ELIADE, 1999, p.60); todavia, não se desliga dos valores materiais, na medida em que se preocupa com a “mídia” e as escolas mais poderosas, ambas situadas nesse espaço de poder.

Outra articulação em nome do samba e do carnaval é a recém-inaugurada Cidade do Samba, na Zona Portuária, onde se concentra a maioria das escolas e suas produções. Finca-se, vinte anos após a construção da Passarela, um lugar definitivo, organizado, com estrutura própria para abrigar as engrenagens que se movimentam em função do espetáculo, tornando-se metonímia da própria cidade, e pelo qual se processam intercâmbios entre memória e capital, como podemos ver na matéria divulgada pela internet:

Para valorizar o carnaval carioca, a administração Cesar Maia criou a Cidade do Samba, que é, ao mesmo tempo, um museu a céu aberto, fonte geradora de renda e empregos e uma atração turístico de grande potencial. Num só local, estão reunidas todas as atividades do carnaval, da confecção de carros alegóricos a oficinas de adereços e fantasias. Abertas ao público o ano inteiro, que poderá acompanhar o dia-a-dia nos barracões das escolas de samba.⁴

No âmbito da criação, escapando aos espaços geográficos, deparamo-nos diariamente com esses encontros. Sob o título “Encontro de Mozart com o Samba”, o Jornal Nacional da Rede Globo, em 25 de janeiro de 2006, colocou em cadeia



Figura 5 – Encontro de Mozart com o samba-
<http://jornalnacional.globo.com/Jornalismo - 27/01/2006>

nacional um dos mais belos diálogos que se poderia ver: o diálogo musical. Aproveitando-se do aniversário dos duzentos e cinquenta anos do nascimento de Mozart, e do tema adotado pela agremiação Unidos da Tijuca para a sua apresentação em 2006: “Ouvindo tudo que vejo, vou vendo

tudo que ouço”, no qual rende uma homenagem ao compositor, a emissora lançou uma provocação: “Será que é possível fazer um samba Mozartiano? Fazer Mozart cair na batucada?”, e uniu a Orquestra Petrobrás Sinfônica com a bateria da escola,

⁴ (http://www.cesarmaia.com.br/realizacoes/destaque_samba.php / acesso em 26/01/2006)

ambas sob a regência do maestro Isaac Karabtchevsky. O resultado foi um belíssimo arranjo, nascido de uma condensação de instrumentos com sonoridades distintas, cada qual obedecendo aos comandos dos espaço e tempo musicais, desencadeando um novo objeto imerso nas circunstâncias da comunicação confluyente: “Acho que Mozart ficaria extremamente feliz se visse a sua Pequena Serenata Noturna ser executada por uma orquestra de câmara e uma escola de samba”⁵

Esta é uma, dentre as inúmeras formas pelas quais se processam tais

comunicações. Os meios de comunicação, por exemplo, possui um alto poder de convencimento para aqueles que desejam expor as suas imagens. Os motivos contemplados por ela possuem pouca ou nenhuma relação com a cultura do samba, ignorando-a muitas vezes. Nessa ordem, funda-se um outro acontecimento, o espetáculo em vídeo; estrategicamente recortado para que se dê ênfase aos detalhes

Figura 6- Luma de Oliveira, atriz, é a madrinha da bateria da Unidos do Viradouro em 2001
—
<http://pelourinho.com/carnaval/2001/viradouro/viradouro.htm>



Figura 7 – Dodô, Portabandeira da Portela, vira estrela em documentário internacional - www.Portelaweb.com.br

mais comerciais: corpos nus e celebridades. Por esta janela, aberta ao público pelo enfoque televisivo, ergue-se um patamar de status capaz de inverter ou deslocar as ordenações naturais do seu vínculo de importâncias, implicando uma reestruturação da ordem do próprio movimento, o qual, em seu início, preocupava-se com o

⁵ Depoimento de Isaac Karabtchevsky em 27/01/2006 – Fonte: <http://jornalnacional.globo.com/Jornalismo/JN/0,,3586-p-27012006,00.html>

espetáculo em si. Nessa nova categoria ignoram-se os valores míticos em favor de uma supervalorização e comercialização das imagens, considerando-se que a TV possui o domínio da comunicação entre o espetáculo e as pessoas que não participam dele, expandindo o acontecimento para além do palco do desfile. Em função disso, misturam-se aqueles que vivem a cultura do Samba, os que celebram o carnaval, ativa ou passivamente, e os que se apropriam dele para uma promoção pessoal, num ponto de encontro que não mais se limita ao espaço arquitetônico.

Nesse campo de fusão, onde os distantes tornam-se próximos, verificamos a presença de uma simbiose pela qual se perdem as referências cotidianas e se implementam condutas afins, como, por exemplo, as celebridades da TV à frente das baterias das escolas, tornando-se também celebridades no carnaval e personalidades do samba atuando junto aos noticiários, dentre os profissionais de jornalismo. Essa proximidade provocada pelos meios de comunicação, funda novos modelos e, conseqüentemente, novas estruturas, válidas, principalmente nessa zona de convergência. O exercício de trocas, bem ou mal estabelecidas, não nos cabe aqui avaliar, encurta o tempo e a distância naturais existentes, modificando parte dessa mecânica sobre a qual se exercitam identidades em modulações permanentes.

Tais proximidade e distanciamento operados fora das escalas métricas nos remetem às perguntas formuladas por Heidegger em seu ensaio sobre a coisa: “O que é a proximidade, quando mesmo a supressão, sem descanso, dos afastamentos nem a resguarda? O que é a proximidade quando, em sua falta, até a distância se ausenta?” (HEIDEGGER, op. cit., p.142). Ao questionar a proximidade, Heidegger conduz a uma reflexão sobre a coisa e a sua relação no sistema de produção nos levando a refletir que os meios de comunicação, dentro do espetáculo, submetem os

sujeitos e os objetos a uma relação na qual são recolhidos à uniformidade. Os corpos, antes sujeitos, tornam-se receptáculos com subsistências próprias e seus contornos a responder à objetividade da produção. Todavia, esses corpos celebrados são também objetos, na medida em que se colocam diante dos sujeitos, opondo-se e contrapondo-se a eles e se deixam conduzir ao estado de estarem em si por si mesmos. Nessa trama, a coisa em si, por vezes, parece ser anulada pela representação da imagem, pondo em risco, por um excesso de objetividade, a subsistência desses corpos e o jogo de relações. Por outro lado, na esfera do acontecimento ao vivo, as ações dos sujeitos, antes receptáculos, suplantam os recortes das lentes da TV e se deixam vaziar em movimentos espontâneos, recolhendo em si a pujança dos acontecimentos, respondendo reciprocamente ao conjunto de coisas, entrando em vigência pela completa doação, escapando à simples representação: “Assim também chamamos de doação a reunião daquela dupla recepção na vaza, que, em conjunto, constitui e perfaz, então, a vigência plena e completa da doação” (Ibid, p.149). Embora no âmbito da TV as comunicações se diferenciem, em grande parte, do espetáculo presente, ainda assim não anula o potencial humano do desfile, isto é, a essencialidade que entra em vigor a partir da entrega dos corpos ao chamado do tambor.

Dentre os diferentes corpos que habitam o *corpus* carnavalesco, preservam-se, mesmo no âmbito das convivências plurais, os valores essenciais que fundamentam a cultura do samba, herdados das matrizes negro-africana. Nesta ordem, no seio do movimento, encontram-se, em pleno exercício, no seio do movimento, rituais cujos preceitos radicalizam nos cultos africanos e se modulam de forma a contemplar, e a se encaixar, nesse outro contexto, como um prolongamento do terreiro, fortalecendo, dentro da festa do carnaval, as relações simbólicas de um

grupo ainda resistente: o sambista. Nos capítulos adiante, teceremos considerações mais aprofundadas sobre a entrada do samba no carnaval carioca; por ora bastanos evidenciar a sua forte presença no *corpus* carnavalesco e ressaltar a sua importância na preservação dessa festa.

Existem participações que têm os seus tempos estanques como os meios de comunicação, por exemplo, citados anteriormente, que entram e saem dos convívios de acordo com o cenário carnavalesco. Isto quer dizer que, terminado o tempo da festa, mudado o foco dos interesses públicos, tudo o que diz respeito às engrenagens desse *corpus* sai de cena. Outras, portanto, se mantêm presentes, porém, em nível crescente e decrescente, ou seja, retornam movimentos cíclicos e vão se acentuando ao longo do tempo, com a proximidade e a chegada de um outro carnaval. São as oscilações que giram em torno da construção do espetáculo, tais como, elaboração de enredos, fantasias e alegorias; escolhas de sambas de enredo, enfim. Porém, há nesse *corpus* um movimento permanente, latente, que espreita calmo o tempo de adormecimento e de acontecimento, transitando em uma outra esfera: os rituais do samba. Esses rituais são permanentes, não trabalham em função do carnaval somente e estabelecem em seu núcleo um movimento particular, com poucas aberturas, o qual só é compartilhado com os sambistas ou aqueles que comprovem seriedade com a sua cultura.

Podemos comprovar isto narrando a minha própria experiência, quando necessitei investir mais nesta pesquisa: embora atuasse profissionalmente desde 1987 junto às Escolas de Samba do Rio, e já tivesse desenvolvido um estudo sobre o tema, ao necessitar, em 2002, de um aprofundamento maior, percebi haver uma nítida diferença entre os membros pertencentes à cultura do samba e os não pertencentes. Embora fosse bastante aceita em todos os rituais dos sambistas —

batizados, encontros, palestras, seminários, entre tantos —, ainda assim havia um distanciamento protocolar estabelecido pelos posicionamentos: eu, pesquisadora e profissional e eles, nascidos e criados no berço do samba. Faltava-me compartilhar dos preceitos desse grupo e vivenciar com ele o seu conjunto de experiências. Necessitei desta forma, atravessar por um ritual de batismo pelo qual me tornei sambista. Na celebração, as Mães Baianas da GRES Boi da Ilhado Governador me conduziram ao centro de uma roda e uma delas, a Baiana Regina, minha madrinha no samba, consagrou-me membro daquela comunidade. Após a cerimônia, tornada sambista de fato, o olhar desta pesquisa, antes exógeno, assumiu um caráter endógeno, me permitindo maiores avanços rumo às comprovações das hipóteses desta pesquisa.

Podemos associar a construção desse processo de relações à própria dinâmica dos cultos religiosos dos negros, em que, embora desde o seu início no Brasil não tenham se fechado só para os negros e permitissem a qualquer pessoa freqüentar os seus terreiros, certos acontecimentos eram, e ainda hoje são, exclusivos para alguns membros, respeitando uma hierarquia própria. Essa capacidade de se deixar permear por outros conceitos e, ainda assim, manter-se firme em seus fundamentos, foi uma das maiores resistências, pautada na esperança, do negro brasileiro, conforme o estudo de Sodré:

A lição do terreiro é a do convívio de diferenças sem a perda da perspectiva de fundo comum. Foi assim que a diversidade étnico-política africana impediu que se divisasse, na diáspora, uma totalidade na diferença com o Ocidente europeu. [...]
[...] Traço peculiar desse “homem africano” é que uma certa “conquista de espaço” acompanha toda operação sua de acesso ao conhecimento. Por meio da iniciação, o corpo do indivíduo torna-se *lugar* do invisível. Deslocar-se pela casa ou por seus espaços naturais de habitação é, a partir daí, ampliar o território físico-interacional próprio às mais elevadas dimensões cósmicas (1998. p. 61).

Notamos que o território simbólico para a cultura negra é um patrimônio de inestimável valor e acessá-lo implica conviver e compartilhar seus segredos e mistérios, habitar um espaço sagrado somente possível a partir de uma ritualização inicial. Segundo Sodré (Id., p.61), a prática da iniciação “é uma entrada num espaço, de ordem sagrada, que define a plena socialização dos indivíduos aos olhos do grupo”, cuja passagem é um avanço contra os limites onde se dividem sagrado e profano. Esse comportamento, que se prolonga para o samba, é uma característica determinante que marca a sobrevivência das Escolas, pois, embora a estrutura das agremiações necessite de uma atualização constante que dê conta dos movimentos sociais, esse recolhimento do sambista e o cuidado em manter preservados os seus valores míticos possibilitam a existência das comunicações plurais e o aglutinamento das diferenças.

Desta maneira, durante todo o intervalo da festa do carnaval os sambistas se encontram, se celebram e se exercitam, com ou sem a preocupação com desfile. Há casos, inclusive, daqueles que não participam do espetáculo, mas, vivem em plena



Figura 8 – Ala das Baianas da Porto da Pedra carnaval 2005
<http://pelourinho.com/carnaval/2005/escolas/portodapedra> - Jorge Vismara

atividade dentro universo do samba.

Este levantamento das diferentes frentes que se movimentam no *corpus* do carnaval delinea o campo de nossas observações, apresentando-nos um dos territórios onde se localiza a Mãe Baiana, permitindo-nos entender a trama de convívios que se desenha. Percebemos,

portanto, a necessidade de ressaltar a seguinte questão: a distinção entre samba, escola de samba e carnaval, práticas afins, cujas nomenclaturas tornaram-se

sinônimos, tal a força de fusão entre ambas. Entretanto, as diferenças dessas estruturas e suas compatibilidades, devem ser observadas para que possamos abrir o clarão pelo qual abordaremos a Mãe Baiana.

O carnaval, festa popular, atravessa a história humana há tempos. Sua procedência, difícil de ser definida, assim como a origem de seu nome, desperta uma série de teorias com possibilidades distintas; no entanto, não passam de hipóteses, justificáveis, portanto, sobre as raízes desse movimento. Ainda assim, um ponto em comum norteia as diferentes considerações ao seu respeito: o tempo cíclico da festa, que não se aprisiona a uma data fixa. Em *Carnaval, Carnavais*, José Carlos Sabe indica dois grupos distintos de estudiosos do carnaval: o continuísta e o circunstancialista. Segundo o autor, “os adeptos da ‘corrente continuísta’ lançam luzes sobre o fato de o carnaval ser uma comemoração que salienta a vida”, já os circunstancialistas pensam o carnaval enquanto “uma festa renovável, condizente com as bases de certos sistemas e calibrado segundo alguns princípios artificiais” (1986. p.27). Em nossas reflexões cabem, como vimos, partes das duas correntes; contudo, necessita-se pensar essa festa em seu terreno; defini-la a partir de seus componentes geográfico, humano e poético, para se obter uma nova compreensão do termo “carnaval” que, no Brasil, ganha outros rumos, mais abrangentes, pelo simples fato das múltiplas faces que possui. Neste sentido, ainda que herdando características das festas das bacantes, saturnálias ou da carne, que sejam, novos traçados virão compor o perfil do carnaval do Rio de Janeiro, principalmente no que tange às Escolas de Samba.

Ainda assim, a festa de carnaval, enquanto “gargalhada cósmica”⁶, não resume em si todo o movimento do qual tratamos. Ela simplesmente demarca o

⁶ Definição da pesquisadora Dulce Tupy para o fenômeno que acontece no carnaval.

tempo da celebração quando se dá o espetáculo das Escolas de Samba e, consecutivamente, o samba. Eclode, por essa união, o fenômeno da arte, no qual os signos, em constante abertura, desdobram-se em diferentes significados, impossíveis de um fechamento sistemático, restaurando a originalidade e, conseqüentemente, a força de linguagem das ações desse *corpus* de estrutura heterogênea. Abre-se, a partir daí, um clarão pelo qual se evidenciam o dito e o não-dito, o *entre-texto*, onde os signos tornam-se Signos, conforme as definições de Portella:

O que poderemos ainda fazer, mediante um expediente talvez artificioso, mas que oferece a vantagem de agravar a contradição, é estabelecer uma tensão entre o Signo (linguagem, pré-texto) e o signo (língua, texto). E não vemos como elaborar uma teoria global do *entre-texto* sem equilibrá-la nesse movimento sincronizado, onde se totaliza o dito e o não dito. (op. cit., p. 72)

Aquilo que antes nos parecia um conjunto de estrutura linear, resultado de um sistema de produção, revela, a partir da abertura sígnica, a sua dinâmica estruturante, a qual escapa às aparências, revelando-nos a linguagem como fonte da realidade mais livre.

Nos capítulos seguintes deste estudo, veremos esse engajamento com mais acuidade; portanto, cabe-nos aqui ressaltar esse ponto de encontro entre o samba e as Escolas de Samba, tornando-se pretexto ao acontecimento pelo qual encontramos a Mãe Baiana em pleno vigor da linguagem.

2.2 A RELAÇÃO ENTRE O POPULAR E A TÉCNICA NO *CORPUS* CARNAVALESCO.

A festa é um elemento fundamental para as sociedades, desde as mais arcaicas, até as contemporâneas. Através dela há a superação de distâncias, criam-se estados de ebulições coletivas e possibilidades de transgressões das normas e regras cotidianas, promovendo um deslocamento das relações comuns, reabilitando

os elos entre o sujeito e as suas fronteiras. Tais rupturas ainda promovem espaços de liberdade pelos quais se é possível transcender no mundo e resgatar os laços de outrora. Em alguns casos, tão logo imersa no caráter festivo, a relação homem/festa torna-se muito próxima da relação homem/ritual, no sentido de que a festa religa o homem com a sua natureza religiosa; assim, *homo festus* e *homo religiosus* passam a agir numa contigüidade de ações inseparáveis, completando-se em diferenças e identidades.

Por ser intrínseca às atividades humanas, a festa absorve e é absorvida por suas ações. Desta forma, muitas vezes metamorfoseia-se de acordo com as mudanças desse relacionamento, modificando-se enquanto forma, preservando-se, contudo, enquanto poder estruturante. É aí que podemos observar em algumas manifestações, se adotarmos um critério comparativo, mudanças que nos parecem abruptas, mas que, em seus alicerces conservam os radicais originais e ainda conseguem contemplar as necessidades dos indivíduos, de acordo com o tempo em que está em acontecimento. Isto, muitas vezes, confunde aqueles que acreditam que a cristalização do conhecimento é o único caminho capaz de se preservarem memórias e identidades, abrindo um amplo e rico debate a esse respeito.

No histórico do carnaval do Rio de Janeiro, em geral, esse questionamento tem presença constante em face da trajetória que essa festa atravessou, acompanhando, desde os tempos da colonização, as mudanças sociais, modificando-se, também, em função das trocas estabelecidas. Do entrudo às Escolas de Samba como se mostram hoje, o gráfico de alterações apresenta um movimento considerável, principalmente após a consolidação da cibercultura, com a introdução de novas tecnologias e formas de trabalhos, revolucionando todo o

processo artesanal de construção dos elementos cênicos, alterando, desta forma, a relação dos sujeitos com tais objetos, assim como com a própria festa em si. O que se tem de imediato apresenta-se enquanto perdas, distanciamentos, rupturas com tradições; no entanto, cabe-nos especular sobre tais rumores no sentido de que, reconhecendo a existência do vigor dessa festa, podemos encontrar entre a técnica e o rito o lugar da comunicação confluyente, sabendo-se que essa é a força fundamental do próprio movimento. Portanto, não adotaremos um posicionamento partidário, pois não é esse o nosso interesse; ao contrário, tentaremos reunir os opostos em função de uma compreensão da relação possível entre a técnica, hoje tecnologia, e o rito. Para isto, buscaremos o entendimento da técnica nas reflexões de Heidegger, quando propõe uma essência da técnica enquanto caminho possível da existência da Arte, unindo às suas reflexões os questionamentos sobre o vigor da arte do povo.

Isto implica trazer para o *corpus* do carnaval essas duas frentes, que embora nos pareçam distintas, como veremos, não são tão fáceis de separar e, possivelmente, sejam o único motivo de as Escolas de Samba ainda se manterem vivas e atuantes. Desta forma, caberiam aqui os questionamentos sobre a pós-modernidade, no sentido de que as mudanças com as quais ela convive são frutos de suas próprias ações, técnicas e humanas, se é que se separam, transformando todo o sistema de relações entre o homem e a arte, ou seja, entre o homem e o seu sistema de produção. Emmanuel Carneiro Leão, em um de seus ensaios, considera que

A pós-modernidade nos remete a um conjunto de fenômenos de transformação radical. Exemplos destes fenômenos são: a sociedade do conhecimento, a sociedade em rede, a sociedade do consumo, a cibercultura, a engenharia genética, a eliminação e perda da linguagem simbólica, a inteligência artificial, as próteses eletrônicas, o ciborgue!. [...] A

sociedade pós-moderna cada vez mais informatizada e virtual não dispõe de instâncias que pudessem mobilizar outras potências da condição humana (LEÃO, 2001, passim.).

Segundo esse pensador, vivemos numa sociedade mecânica, onde o ser humano só possui algum valor por sua funcionalidade dentro do sistema. Esta reflexão, bastante acentuada pela presença do fantasma tecnológico, resgata as discussões travadas por Heidegger ao correlacionar sujeito e objeto convidando a pensar a correlação entre homem e mundo, homem e homem, homem e realidade, abrindo os questionamentos que colocam em xeque as postulações sobre a funcionalidade. A objetividade acaba, neste caso, por impor uma funcionalidade, transformando o “sub-jeto” em “ob-jeto”; assim sendo, ao objetarmos a relação da realidade às projeções de nossos objetivos, distorcemos toda manifestação de originalidade. Contudo, nesse mesmo texto, Carneiro Leão abre um questionamento por onde escapa a possibilidade de se pensar o lugar do humano dentro de toda essa sistematização e artificialização da sociedade:

Mas tudo isso, toda esta virtualização informatizada será mesmo viável? Será mesmo possível morar num mundo sem as vivências criadoras da linguagem, onde as línguas naturais tivessem seus discursos exorcizados pelas monossímias de línguas e metalinguas cibernéticas? (Ibid. passim)

Essas indagações, que giram em torno das relações pós-modernas, nos colocam diante de questões que, embora acentuadas pelo avanço tecnológico, já afligiam o homem desde os tempos primordiais, ocupando, tanto na arte quanto na ciência, um lugar de considerável importância, e nos fazem pensar sobre a relação, na pós-modernidade, do homem com a Arte (HEIDEGGER, 2002. LEÃO, 1977).

Tendo a arte moderna, talvez, esgotado seus ditames, a arte contemporânea propôs uma outra ruptura com a homogeneidade, fartando-se de tolerância à pluralidade, com a qual passa a considerar as diferentes produções que fogem às regras de estilo. Somando-se a isto, o avanço tecnológico dos últimos vinte anos

promoveu modificações abruptas na relação entre o homem e a matéria-prima, distanciando o corpo, e o seu prazer sinestésico, da obra. Tais modificação e distanciamento estabeleceram novos tipos de condutas e abriram questões sobre o valor e a essência da obra enquanto criação e objeto, ou seja, pontos que colocam em argumentação o lugar do artista e a validade da interferência da máquina. Um dos exemplos que podemos citar é a arte computacional e suas ferramentas digitais, produtos e produção de uma sociedade cibernética, cujas capacidades de trabalho superam a capacidade humana. Essas transformações, ao mesmo tempo que libertam a obra dos cânones, possibilitando-lhe instituir novos códigos e significações, também colocam em risco, por excesso de tolerância, o patrimônio simbólico, as singularidades e as manifestações nascidas no seio de cada cultura, uniformizando os padrões estéticos e, até mesmo os éticos, com os quais se definem as identidades a partir das diferenças e preservam a cultura nascida do povo.

A artificialização, que hoje se estende da cadeia alimentar aos órgãos humanos, vem invadindo sorrateiramente, ao longo dos anos, o cotidiano e contribuindo, mesmo que em parte, com a banalização das coisas que habitam no universo do homem: os “bichinhos virtuais” substituindo os animais de estimação, os complexos vitamínicos, os aromas de alimentos, flores e frutos, entre tantos, são exemplos de elementos que homogeneízam as culturas, anulando nelas as suas propriedades mais particulares. Perdem-se, em parte ou no todo, características fundamentais à existência de certas práticas, no momento em que, ao se estabelecerem igualdades, a partir do artificial, pasteurizando o mundo, a reciprocidade entre sujeito e objeto desaparece, desvanecendo-se, também, as emanções dessa relação. Como exemplo disto, podemos citar um fato que nos

ocorreu na infância, no subúrbio do Rio, quando ainda era comum, nas festas de São João, a vizinhança se reunir e armar uma grande fogueira no largo que se formava na descida do morro onde morávamos e, em torno dela, dançar a quadrilha, assar batatas, trocar guloseimas, enfim. Com o asfaltamento dessa rua, e em função disto, a proibição da fogueira, a festa não mais aconteceu. A extinção da fogueira foi retirando dessa data o vigor da celebração, e as típicas festas juninas foram sendo substituídas por “bailes de rua”. Este fato se deu em todo o subúrbio do Rio e as comemorações dos santos juninos foram, aos poucos, perdendo as suas características fundamentais e hoje, num esforço imenso, porém sem nenhuma identidade, há resquícios seus num dos concursos de quadrilha promovidos pela Riotur, por coincidência, na Praça da Apoteose. Porém, com pouca ou nenhuma semelhança com as festas de rua que aconteciam em torno das fogueiras de Santo Antônio, São João e São Pedro.

Confundem-se, portanto, os valores culturais na medida em que se apagam da memória as experiências que foram compartilhadas por gerações anteriores. Desta forma, corrompe-se, consideravelmente, a estrutura totalizante que ordena as ações do grupo e os valores simbólicos pelos quais as relações perpassam e se confluem. Numa assertiva mais excessiva, podemos nos arriscar a associar a essa perda os desenlaces humanos, muito comuns na sociedade contemporânea. Sodré, numa passagem de seu livro *O Terreiro e a Cidade*, ratifica a importância do patrimônio simbólico, inclusive nas relações político-sociais:

A aproximação (patrimonialista) entre aspectos econômicos, políticos, étnico-religiosos permite uma melhor compreensão de como efetivamente funciona esse modo de relacionamento de um grupo com o seu real (sua singularidade, seu ser-único no mundo) chamado cultura: o processo de simbolização — isto é, de organização das atividades vitais por identificação de invariantes da diversidade, por estruturas substitutivas — é ao mesmo tempo econômico, político e mítico. Qualquer dicotomia mecanicista entre infra-estrutura material e superestrutura “ideológica”

(como um certo tipo de “ciência social” que hipertrofia o estudo das relações de produção) deixará escapar o movimento real da organização do grupo (op. cit., p.73).

No entanto, a perda definitiva desses patrimônios, risco eminente e latente na cibercultura, ao invés de democratizar, como propõe a pseudo-globalização, destitui o homem de seu território simbólico, apagando as suas referências espaciais e anulando as marcas que definem a sua identidade.

Ainda assim, podemos acreditar que haja instantes de regeneração. Tempos de ruptura nos quais os homens buscam resgatar esses valores para recomeçarem novas ações. Nesses instantes ressurgem as reflexões sobre a verdade dos significados desses atos enquanto uma necessidade de pôr à prova a verdade de suas existências; são momentos em que os homens ficam diante da importância de restaurar seus elos perdidos, recuperando suas memórias míticas, reconstituindo, a partir daí, os seus modelos de existência. É no rol dos acontecimentos sociais, das festas, dos deslumbramentos com as descobertas de novos aparelhos eletrônicos ou novas tecnologias que se localizam as fendas capazes de estancar essa avalanche, promovendo uma pausa nesse pensar contemporâneo para uma abertura aos instantes de resgate. Elas aparecem, em grande maioria, por ocasião das festas, da comunhão e de celebração (TINHORÃO, 2000; 2005. HUIZINGA, 2005).

O carnaval, considerando-o desde a sua característica mais primordial, é uma dessas fendas, com habilidades para conduzir o homem a uma região limítrofe, um período em suspensão, para-além da estrutura social. No Brasil, especificamente no Rio de Janeiro, com o surgimento das Escolas de Samba, o carnaval, que já possuía diferentes formas de manifestações, ficará marcado até os dias de hoje pela exibição dessas escolas, as quais deram àquela festa popular o sinônimo de “Desfile das Escolas de Samba”, trazendo para o espetáculo, além do tempo de suspensão e os

atributos comuns aos outros carnavais do mundo, qualidades plásticas e cênicas espetaculares, capazes de elevá-lo às categorias da Arte.

Muito se questiona sobre o destino do Desfile das Escolas de Samba e a cada ano o espetáculo parece se superar em tecnologia e grandiosidade, chegando ao máximo de suas possibilidades artísticas. No samba de 19 da Escola de Samba Beija-flor, o espetáculo chega a ser considerado a oitava maravilha do mundo⁷:

Rompendo auroras
Gloriosa ela surge deslumbrante!
É a Terra
Senhora de um mistério tão profundo
Que os homens enfeitaram
Com as 7 maravilhas deste mundo!
Os jardins suspensos da Babilônia
Que um rei construiu com amor
E orgulhoso 'a rainha ofertou

E a muralha de longe fascina
Quem tem olho grande não entra na China(bis)

A estátua de Zeus
O Deus de todo o povo grego
E o templo de Diana
Relicário de beleza!
O Colosso de Rodes
E as pirâmides do Egito
O farol de Alexandria
Iluminava até o infinito!

Mas agora é hora
De um monumento vivo e multicolor
Corpos nus em rituais
De gingados sensuais
Tamborins e agogôs
Saias rodadas de negra baianas
Giram faiscando de esplendor!

Lelê ô, Lelê ô, Skindô
Criou belezas mil (bis)
E a oitava maravilha vem brilhar,
vem brilhar
Neste carnaval do meu Brasil

Se compararmos os desfiles que antecederam a construção do Sambódromo com os atuais, perceberemos nitidamente essa modificação. A começar pelo espaço reservado ao desfile, poderemos traçar um breve panorama de sua mudança. Até

⁷ Carnaval do Brasil, a oitava das sete maravilhas do mundo. Nequinho da Beija-flor, Dicró e Picolé – 1981

1984, quando foi inaugurada a Passarela do Samba, as agremiações se apresentavam nas principais avenidas da cidade, Rio Branco e Presidente Vargas, nas quais eram improvisados arquibancadas e camarotes para que o público pudesse assistir. Os componentes do desfile misturavam-se ao público e o distanciamento que se tinha de quem assistia para quem desfilava era muito pequeno. As alegorias não podiam ultrapassar, em altura e largura, os limites impostos pelas calçadas e fiação elétrica, contornos de uma cidade projetada, em sua grande maioria, dentro da escala de Le Corbusier⁸, a qual tinha na escala humana a base de medidas para os projetos arquitetônicos. Desta forma, o volume dos objetos que compunham as apresentações relacionava-se proporcionalmente com os corpos dos espectadores, unindo, por proximidade e dimensão, a grande massa carnavalesca presente.

Com a movimentação de capital se intensificando em função dos belos espetáculos apresentados e o interesse dos banqueiros do jogo do bicho em investir grandes quantias nas Escolas, unida à dificuldade de se canalizarem os lucros obtidos, houve a necessidade de se criar uma estrutura pela qual fosse possível isolar o desfile e concentrar os ganhos somente nas mãos dos envolvidos com o evento. Desta forma, em 1982, o Governador Leonel Brizola e o Vice-governador Darcy Ribeiro, dão cartas brancas para o início do projeto do arquiteto Oscar Niemeyer para a construção da Passarela do Samba, a qual foi inaugurada em 1984. O novo complexo erguido criou uma situação de condensação de lucro, levando os dirigentes das Escolas de maior porte, Acadêmicos do Salgueiro, Beija-

⁸ Nascido em Chaux-de-Fonds, na Suíça, e naturalizado francês em 1930, Charles-Edouard Jenneret, pintor, arquiteto, decorador, teórico e escritor, assumiu o nome de Le Corbusier em 1920 em Paris, onde publicara com seu amigo, o pintor Amédée Ozenfant o manifesto do purismo Após o Cubismo, e colaborara para a revista L'Esprit Nouveau. Apaixonado por arquitetura desde a adolescência, grande viajante que se tornou um urbanista visionário e "propagandista da modernidade", ele milita por uma arquitetura nova, "em escala humana", dentro de um contexto onde o homem se encontre "em harmonia com as condições da natureza: sol, espaço, verdor". (<http://www.ambafrance.org.br/abr/atualidades/cultura107.htm> em 04/03/2006).

Flor de Nilópolis, Caprichosos de Pilares, Estação Primeira de Mangueira, Imperatriz Leopoldinense, Império Serrano, Mocidade Independente de Padre Miguel, Portela, União da Ilha do Governador e Unidos de Vila Isabel, descontentes com as diretrizes estabelecidas pela Associação das Escolas de Samba, a fundar a Liga Independente das Escolas de Samba – LIESA, iniciando-se um movimento organizado que culminaria no mega-espetáculo dos dias de hoje.

Não é preciso mencionar que, apropriado por tantos comandos, da Prefeitura da Cidade, através da Riotur, do Governo do Estado e da LIESA, o movimento, antes popular, perde o cunho de folia e passa à chancela de grande espetáculo, sendo comparado, muitas vezes, às grandes óperas do Teatro Municipal. Inicia-se, portanto, um processo de adaptação das Escolas ao novo espaço de desfile: as arquibancadas muito altas, em concreto armado, construídas para que elas pudessem ser vistas de cima, distanciam o espectador do calor da apresentação e limitam a sua circulação, agora demarcada por setores, impedindo-o de se relacionar mais de perto com os componentes. Num refluxo, carnavalescos como Max Lopes, Joãozinho Trinta e Fernando Pinto modificam as proporções dos carros alegóricos, fantasias e adereços, tentando ocupar todo o espaço aéreo da passarela, causando, com isto, um agigantamento dos aparatos cênicos e o aumento considerável dos custos da produção.

Buscar novas engenharias para se alargarem as estruturas dos chassis de caminhão, sobre os quais são construídos os carros alegóricos, passou a ser uma preocupação constante dos carnavalescos desse momento, conforme vimos, em 1988, um ano após me iniciar nos trabalhos com as Escolas de Samba, na Portela. A grande maioria das agremiações possuía seus barracões⁹ no Pavilhão de São

⁹ Barracão é como se chama o lugar no qual as escolas constroem, durante o ano inteiro, as suas alegorias, fantasias e adereços.

Cristóvão, onde hoje funciona a Feira de São Cristóvão. Ali, por causa da concentração, muitos comentários que se faziam giravam em torno das novidades que os carnavalescos aprontavam para o desfile. Nesse ano, o que mais se ouvia falar era da dimensão que o carnavalesco Max Lopes, contratado pela Imperatriz Leopoldinense, impunha às alegorias, construindo peças sobressalentes que deveriam ser acopladas aos carros alegóricos, quando esses estivessem na concentração. Tal artimanha foi motivo de preocupação para muitas das suas concorrentes.

Sabe-se que a Passarela do Samba, nascida sob o estigma da “apoteose”, foi um divisor de águas entre o carnaval mais democrático, onde ao povo era permitido participar com mais liberdade, e a um baixo custo, e o carnaval das elites, no qual não cabem os de baixa renda, tampouco os “foliões de embalo”. No entanto, as Escolas de Samba, por possuírem a sua cultura fundamentada na cultura do terreiro, sobre a qual falaremos mais adiante, possui o vigor e a resistência típicos da cultura negro-africana, na qual os movimentos propulsores encontram a sua força nos mitos dessa cultura e operam com a mesma dinâmica, ou seja, um *corpus* heterogêneo, incluído com capacidade de se permear por diferentes valores sem anular as diferenças. Desta forma, a tecnologia, aquela cujos atributos discutimos nos parágrafos anteriores, pondo em pauta as suas contribuições, não será, neste contexto, uma redução das ações humanas. Ao contrário, permitirá o desvelamento daquilo que se oculta: os mistérios do povo.

Entre a técnica e o rito, existem muito mais valores a serem discutidos do que um olhar desatento pode nos apresentar. O que de imediato se nos revela como forças antagônicas geradoras de conflito, venham, possivelmente, após uma apreciação mais vigilante, a se apresentarem como a identidade nas diferenças do

próprio ritual. Vimos, em pesquisa anterior¹⁰, que, no desfile das Escolas de Samba, diversos valores, sensíveis e técnicos, se agregam, numa adesão pacífica, para se apresentarem enquanto espetáculo. Para que possamos refletir sobre esses valores, se faz necessário um estudo mais aprofundado de cada um, compreendendo-os em suas importâncias: os técnicos, pensa-lo-emos na relação de produção do espetáculo a fim de descobrir a essência da técnica, isto é, a sua verdade; quanto aos sensíveis, pensa-lo-emos na relação com o popular, compreendendo-os no próprio povo, em sua linguagem poética, em seu vigor mítico.

Não devemos tomar por técnica os processos pelos quais se reduz o relacionamento dos homens com o real, tampouco os avanços da modernidade que restringem ao sistema toda a produção humana. Técnica, aqui, será sinônimo de um conjunto de procedimentos, de modos de fazer, de operar; uma forma de descobrimento para a essência da própria técnica. E como é que se dá a técnica na produção da arte carnavalesca da qual nos referimos? Para prosseguirmos este raciocínio buscamos um fragmento de Heidegger que muito nos auxilia em nossas investidas:

Tudo agora depende de se pensar a pro-dução e o pro-duzir em toda a sua amplitude e, ao mesmo tempo, no sentido dos gregos. Uma produção, *ποίησις*, não é apenas confecção artesanal e nem somente levar a aparecer e conformar, poética e artisticamente, a imagem e o quadro (op. cit., p.16).

Se considerarmos que a “pro-dução”, segundo Heidegger, conduz do encobrimento para o descobrimento e a técnica é uma forma de descobrimento, a verdade que se mostra; poderemos pensar a técnica como o instrumento capaz de nos desvelar o vigor que impulsiona o desfile, ou melhor, a verdade do povo. Apoiados neste pensamento, tentaremos ultrapassar os limites da aparência do carnaval, onde

¹⁰ Em nossa pesquisa de mestrado, intitulada: *Memorial do Carnaval: metáforas e alegorias*, fizemos uma abordagem na qual esses valores foram investigados a partir de uma visão fenomenológica do carnaval.

o que se vê é uma total apropriação da tecnologia moderna —homens espaciais que voam em pleno desfile, carros alegóricos computadorizados, fantasias eletrônicas, enfim —, para encontrar, em todo esse aparato, o que ela mesma, a técnica, é capaz de desencobrir a energia pulsante que revigora, ano após ano, esse ritual do



Figura 9 – Adriana Zehbrauskas -
www1.folha.uol.com.br/folha/carnaval2001/galeria-escolas_rj.shtml

carnaval. Sendo assim, percebemos, de imediato, que refletir sobre o seu avanço tecnológico não é uma tarefa tão simples quanto possa parecer. Embora estejamos falando de uma técnica moderna, de uma profissionalização do carnaval, baseada num sistema moderno de produção, não podemos nos esquecer de que a causalidade do

desfile, e a maneira como ele acontecerá na avenida, depende de uma produção de relações que, muitas das vezes, foge à exatidão dos planejamentos técnicos e o instante de seu acontecimento escapa e reúne, ao mesmo tempo, as causas que determinam a técnica; no ato de dar-se e propor-sedo espetáculo. Quanto ao popular, precisaremos de muita atenção para a compreensão deste conceito nas manifestações contemporâneas.

Não restam dúvidas de que o carnaval é uma festa do povo. Desde os primórdios de sua história, há indícios de que as manifestações carnavalescas, em suas variadas linguagens, se dão pelo vigor do povo. Porém, a mecanização das sociedades modernas, impondo um regime capitalista, e a absorção desses festejos populares pela cultura do lucro, fizeram com que muitas festas, nascidas desse vigor, se perdessem em suas trajetórias, extinguindo-se, ou, quando muito,

permanecendo enquanto ritos, contudo, sem a presença viva dos mitos. Habermas, numa reflexão sobre o pensamento de Weber, pontua o seguinte:

À medida que o cotidiano foi tomado por esta racionalização cultural e social, dissolveram-se também as formas de vida tradicionais, que no início da modernidade se diferenciavam principalmente em função das corporações de ofício. No entanto, a modernização do mundo da vida não foi determinada apenas pelas estruturas de racionalidades com respeito a fins. E. Durkheim e G. Mead viram que o mundo da vida racionalizado é caracterizado antes por um relacionamento reflexivo com tradições que perderam sua espontaneidade natural; pela universalização das normas de ação e uma generalização de valores que liberam a ação comunicativa de contextos estreitamente delimitados, [...] (1990, p.4).

Outro fator que subsidiou a diminuição dos festejos populares foi a marginalização das culturas de classes tidas como inferiores — negros, índios, judeus, e brancos pobres —, e a ditadura da cultura dominante, impondo, como modelo de cultura, as condutas europeias, cooperando, consideravelmente, para que tudo o que viesse do povo, principalmente dos grupos de pele negras e pardas, adquirisse um caráter de inferioridade, cunhando os termos “popular” e “povo” um significado pejorativo. Entretanto, ainda restam, em meio a tanta interferência, celebrações que, por detrás de um revestimento tecnológico, preservam as suas qualidades originais, embora muitas vezes a sua popularidade, no sentido mais amplo do termo, não esteja tão visível, confundindo-nos a ponto de não conseguirmos identificar até onde guardam as suas raízes. Neste grupo encontram-se as Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

Buscando uma melhor compreensão que possa anular o reducionismo com o qual se promove a leitura das manifestações populares, inquirimos os significados mais simples do significante “popular”: aquilo “que advém do povo, do, ou o próprio do povo, ou feito por ele”, assim como também é sinônimo de “vulgar e trivial”. Para a palavra “povo” temos como definições “conjunto de indivíduos que falam a mesma língua; têm costumes e hábitos idênticos; uma história e tradições comuns”. “Aglomeração de gente, multidão; plebe”, “plebe”, por sua vez, se pode definir-se

como “conjunto de pessoas pertencentes às classes menos favorecidas; povo”. De volta à reflexão, necessita-se saber, de antemão, em que sentido o desfile de carnaval, segundo a crítica contemporânea, está para as palavras “povo” e “popular”. Se ignorarmos alguns conceitos associados a estes vocábulos, como, por exemplo, “plebe” e “vulgar”, e nos apegarmos a outros, mais abrangentes, poderemos definir a expressão “popular é aquilo que é do povo” com a seguinte enunciação: “popular é aquilo que advém de um grupo de pessoas que possuem as mesmas experiências e a compartilham a mesma linguagem”. Concebe-se, a partir dessa leitura, livre de uma sistematização capitalista, um caminho que aponta novas possibilidades de escuta para essa arte que, indiscutivelmente, advém do povo, possa ser discutida sem ser catalogada por categorias rígidas de valor.

Nessa compreensão do popular e da técnica, um novo não-saber se abre às nossas indagações, quando, com a definição proposta, surgem os conceitos “experiência” e “linguagem”. Em *Ser e Tempo*, Heidegger define a linguagem como “a passagem obrigatória de todos os caminhos do pensamento” (op. cit., p.21); já para Nietzsche, a experiência necessita de uma linguagem que se faça entender:

Toda a noção de “experiência interna” só entra em nossa consciência depois de encontrar uma linguagem que o indivíduo entende – ou seja, pela tradução de uma situação numa outra situação familiar—: “entender”, empregado de forma ingênua, significa simplesmente: ser capaz de expressar algo antigo e familiar. (apud. MAN, 1996, p.130)

Logo, podemos ponderar que o pensamento, transformando-se linguagem, necessita da experiência comum para que possa ser compartilhado. Desta forma, estando condicionado à linguagem todo o processo de experimentar e pensar, e a linguagem, para ser compreendida, necessita de uma experiência anterior que a torne familiar e legível, podemos dizer que auscultar a linguagem é se abrir à experiência originária, à presença de uma vivência mítica. Portanto, podemos crer

que o caráter popular do Desfile das Escolas de Samba se fortifica através da relação de trocas de experiências que promove, pelas quais a linguagem dos corpos, em tensão e comunhão ambíguas, unidas na formação do *Corpus* carnavalesco estabelece uma ruptura na homogeneidade do espaço, abrindo-se para o real e o saber dos mitos.

Considera-se, desta forma, a importância das transformações que as Escolas de Samba vêm propondo ao carnaval. Como veremos no decorrer deste estudo, essa festa, no Rio de Janeiro, possuiu, e ainda possui diferentes formas de celebração: o entrudo, os ranchos, as sociedades, os banhos de mar à fantasia, o carnaval de rua, e, por fim, ainda resistentes, os blocos carnavalescos e as Escolas de Samba (ALENCAR, 1980; DAMATTA, 1936; SEBE, 1986).

As Escolas de Samba ocupam na cidade um lugar de considerável destaque, sobretudo no que diz respeito à sua cultura. O desfile provoca muitas adesões, quando centenas de pessoas são atraídas pelos encantos que o espetáculo promove, unidas pelos desejos de celebrar, romper, festejar, sonhar, fantasiar-se, inverter, entre tantos, os quais podemos ver neste samba-enredo que a Escola Arranco do Engenho de Dentro cantou na avenida¹¹:

Chegou o Carnaval
Sou liberdade nessa avenida
Meu canto é grande astral
Desmascarando a própria vida
Na dança me embalei
A contradança é a magia
E no avesso que criei, você pode ser o rei
Dessa folia.

Vem, vem me querer
Eu acendi a luz da sedução.

¹¹ Espanhol, Silvio Paulo e Jarbas da Cuíca. *Quem vai querer?* - Enredo apresentado pela Escola de Samba Arranco do Engenho de Dentro em 1989

Quem, quem vai querer
Ser mais um elo na corrente da ilusão?

Desmascarando a própria vida
Na dança me embalei
A contradança é a magia
E no avesso que criei, você pode ser o rei
Dessa folia.

Vem, vem me querer
Eu acendi a luz da sedução.
Quem, quem vai querer
Ser mais um elo na corrente da ilusão?

A pedra não deixou matar a flor.
O índio conquistou a caravela
Ai, amor, amor!
Vem ser a dama da noite mais bela!...

O craque vende o cartola,
O réu condena o juiz,
A mulata deita e rola,
Na inversão do meu país

Enquanto há samba
A festa continua!!!...
- Canta meu povo
Que a avenida é sua

Percebe-se que os autores colocam em evidência o espaço de liberdade que se constrói a partir da ruptura com o cotidiano, promovida pelo carnaval. Neste caso, esse espaço se localiza na avenida do desfile, a Passarela do Samba. A inversão que se opera com a chegada da festa e a ruptura com o cotidiano é um dos motivos pelos quais os desejos são alimentados; no entanto, nem todos conhecem ou podem vivenciar os processos pertinentes à construção dessa carnavalização, onde uma sucessão de ações, de diversas naturezas, culmina na ordenação de um ritual de peregrinação, o qual comporta em si diversos outros rituais. Evidencia-se, desta forma, a possibilidade de que tudo o que participa desse processo, transferindo-se para a ordem do real, torna-se capaz de conduzir ao mítico. Ora, se a técnica está inserida nessa sucessão de ações, não podemos destituí-la dessa ordem ou desarticulá-la da sua relação com as pulsões humanas, nos instantes em que essas

revigoram o cortejo, pois a própria técnica torna-se o instrumento pelo qual se processa essa relação sujeito/objeto, permitindo que o sagrado venha habitar esse ritual do carnaval.



Figura 10 – Mocidade Independente de Padre Miguel/ 2000 - <http://liesa.globo.com>006

Como já dissemos, na construção da cenografia carnavalesca há um desdobramento de ações. Mas quais seriam essas ações? Após cada espetáculo, já se inicia a preparação de outro, independentemente dos resultados finais do desfile. Um tema é escolhido para ser desenvolvido, e, em torno dele, centenas de pessoas se movimentam nos seus afazeres, a começar pelo carnavalesco, que é o artista responsável pela elaboração das fantasias, alegorias e adereço, assim como também a ordem

de cada uma dentro do espetáculo. Do texto (o enredo) nascem os desenhos. A partir de então, há um movimento crescente de pessoas que atuam na confecção plástica desses desenhos — escultores, pintores, carpinteiros, bordadeiras —, transformando em objetos aquilo que ganhou visibilidade através do elo entre o traço e o papel. Também nascem do texto a poesia e a música que serão transformadas em samba-enredo. Por fim, o canto e a dança concluem na avenida toda a produção espetacular. Nessa tecedura, onde diversas linguagens se associam umas com as outras — música, canto, dança e cenografia —, temos a ação da técnica conduzindo o trabalho, desde as primeiras manifestações até a dispersão do desfile. Então nos perguntamos: o que faz com que essa técnica fuja a uma realização controlada e sistematizada do real? É a técnica a responsável pela exploração do espaço,

enquanto espaço arquitetônico projetado para a realização dos desfiles. Também é a técnica que possibilita que esse espaço seja envolvido por uma cenografia capaz de provocar, em todos os presentes, reações estéticas, e será ela, a técnica, que respaldará a presença do humano nesse ritual, pois, não é pela técnica que se irrompe a ordem ritual? E não é pela ordem que o rito se expressa enquanto linguagem? E não é pela linguagem que se unem pessoas de uma mesma cultura e que possuem as mesmas experiências? E não são essas pessoas que no carnaval, manifestam em arte (canto, dança e objetos) as suas experiências míticas? E não é pela experiência mítica, o ritual, que se revigoram os mitos?

Nessa ordem circular de acontecimentos, onde temos mito → mítico → rito → linguagem → experiência → vivência mítica → real manifestado → sagrado → poética/arte, desvela-se, pela técnica, portanto, a essência da técnica através da qual se revela o vigor da obra, irrompendo o mítico, permitindo, a quem participa desses instantes, experimentar um verdadeiro significado de existência.

Se a técnica se retrai para a essência da técnica se manifestar durante o desfile, por que nos deslumbramos, a cada ano, com as novidades técnicas do carnaval, nas comissões de frente, nos carros alegóricos, cada vez mais audazes, mecanizados e com efeitos luminosos em que mal conseguimos acreditar. Por que essa tecnologia, também, nos arrepiam? No artigo “Os Mecanismos da Criação Original”, Carneiro Leão faz uma reflexão que nos ajuda a compreender essa relação que há na obra:

O material é tanto melhor quanto mais desaparecer nos serviços da instrumentação. A obra, ao contrário, não faz desaparecer, mas eleva o material a si mesmo, na tensão de cultura e natureza (LEÃO, 2002. p.190).

Esse postulado de Carneiro Leão nos possibilita realizar uma nova leitura sobre a relação da técnica com o desfile de carnaval; é através da iluminação de uma alegoria que a luz se torna brilho; é por meio dos mecanismos de força que dinamizam as alegorias que se revelam os desenhos dos movimentos; é pelo batuque, e na ausência dele, que o som se faz ritmo e compasso; é na cronometragem do tempo de desfile que o ritual se torna eterno; e é pela retração da própria tecnologia que a tecnologia se mostra enquanto obra. “O desencobrimento já se deu, em sua propriedade, todas as vezes que o homem se sente chamado a acontecer em modos próprios de desencobrimento.” (HEIDEGGER, 2001. p.22).

Sendo o mito um relato e a expressão de uma vivência, e a experiência mítica é uma abertura a essa expressão, uma experiência do sagrado, como se dá essa experiência do real em nossa cultura? Acontece que o desfile das Escolas de Samba trabalha numa relação entre o poder e a autoridade que, juntos, dinamizam, ano após ano, o acontecimento. Essa popularidade, como diz Carneiro Leão, “já é, desde sempre, uma abertura para a poesia e o mistério, para o religioso e o divino. [...]”. (LEÃO, op. cit. p. 268) Em que sentido se dá esse mistério? Diante do paradoxo pós-moderno, onde as identidades oscilam entre o ser e o não-ser, entre o sim e o não, entre as múltiplas faces da cultura, em geral, como podemos encontrar uma justificativa que esclareça a presença dos mito? Diante da morte do sujeito, da morte de Deus, num mundo caótico repleto de contradições, de identidade perdidas, como se preservam essas identidades e essa cultura? As Escolas de Samba, por si sós, não possuem a esclerose de outras manifestações populares que se perderam e se perdem com o tempo. O samba, o sambista e as raízes negras que as constituíram, se mostram firmes, porém, flexíveis, absorventes e capazes de aceitar o passar do tempo, a mudança das formas, o avanço tecnológico e o poder

econômico, que agem e reagem às suas manifestações. Como sobrevivem? Como se preservam? Para responder a essas perguntas, recorreremos a Carneiro Leão, quando o filósofo nos fala do povo:

Desde sempre a voz do povo se encantou pelos encantos do infinito que a voz da escola de samba cantou num carnaval passado: “vou m’embora, vou m’embora, eu aqui volto mais, não. Vou morar no infinito e virar constelação”! É que a popularidade do povo já é desde sempre abertura para a poesia e o mistério, para o religioso e divino. E quando o espírito está franqueado pela liberdade, não importam grandeza e tamanho, valor e poder (LEÃO, op. cit., p. 268).

Neste sentido, como separar a técnica da arte do povo? A arte é do povo porque ao povo se deve o seu vigor. Questionar a técnica como se fosse algo que está distante dos mistérios do povo é retirar da arte as suas qualidades essenciais. Pois à técnica é facultada a liberdade, a ordem e o ritual aonde o sagrado virá se manifestar enquanto real manifestado. Nesse espaço de experiência real, somente uma escuta poética pode nos revelar a autoridade dos mitos em pacífica relação com o poder do capital, manifestando-se em arte, em poesia.

2.3 NO RITMO DO SAMBA, O CHAMADO PARA O SAGRADO QUE DESVELA A MÃE BAIANA

O espaço poético do desfile das Escolas de Samba não está condicionado ao tempo cronológico, tampouco às estruturas física e política da cidade, embora se saiba que há uma arquitetura desenvolvida especialmente para esse acontecimento e movimentos organizados que visam a gerenciar as suas ações. No entanto, percebemos que o território no qual se desenrola o ritual escapa aos modelos previstos e inaugura, a partir do fenômeno que se instaura, um campo em suspensão fundado pelo próprio ritual nos instantes de seu pleno acontecimento, quando ocorrem as rupturas do tempo e do espaço, interrompendo a homogeneidade das relações. Incidem aí o espontâneo, o inesperado, o impensável,

erguidos a partir do *pré-texto* que a estrutura do próprio desfile anuncia, revelando a sua linguagem mais singular.

Ao observamos, dias antes do carnaval, os movimentos em torno da organização do desfile, percebemos os cuidados que se têm para alocar, diferenciadamente, cada um de seus participantes. Os comandos no interior do Sambódromo alternam-se entre setores, camarotes, frisas, áreas reservadas para celebridades, credenciais, horários, armação, concentração, aquecimento, evolução, dispersão, dentre outros; os externos, que cuidam do entorno, modificam abruptamente, por quatro dias, a sinalização e a estrutura da cidade, condensando as orientações em duas coordenadas: “setor par” ou “setor ímpar”, ou, também, “balança” e “correios”¹². Para que possa fazer parte do evento, cada indivíduo recebe uma senha de acesso: credenciais, uniformes ou fantasias, bastante legíveis para aqueles, cuja preocupação está em controlar o fluxo de pessoas dentro e fora da passarela. Aparentemente isolados, os setores destinam melhores ou piores localizações, comercializados com diferentes valores, de acordo com o campo de visão oferecido. Os setores centrais, as frisas e os camarotes, por exemplo, são mais bem cotados, já a Praça da Apoteose, ao contrário do que promete, uma apoteótica finalização, é a pior localização da avenida, pois, quando as escolas chegam a esse ponto, só são julgadas por suas capacidades de dispersão, ficando obrigadas a ali mesmo desmontarem as suas composições diante de um público que as aguardara por aproximadamente vinte minutos, não lhe permitindo desfrutar nada mais do que uma confusa demonstração de um desmembramento cênico.

¹² Nos dias do desfile, a Avenida Presidente Vargas é demarcada a partir do eixo da Avenida Marquês de Sapucaí: o lado direito, “setor par”, onde se localiza o prédio dos Correios, e o lado esquerdo, “setor ímpar”, onde está situado o prédio conhecido como “Balança mas não cai”. Assim, todas as referências geográficas, que visam à orientação dos participantes, perpassam por essas coordenadas.

Instaura-se, sob o argumento da festa, uma zona transitória, efêmera, com duração limitada ao tempo das celebrações, com particularidades diferenciadas, de acordo com o interesse de cada grupo: ao folião, apresenta-se enquanto o lugar da farra, das brincadeiras, das comemorações livres; para os políticos, ou personalidades da sociedade, torna-se o palco das representações, das ascensões sociais; para as sociedades recreativas, representa a arena, o lugar da disputa, do confronto; para os estrangeiros e turistas, coloca-se enquanto valor de intercâmbio, de pacote promocional; para os sambistas, emerge enquanto solo sagrado, o espaço do ritual: uma extensão do terreiro, da oração e da fé.

Visto de uma outra forma, tudo indica que o espetáculo não passaria de um objeto instrumentalizado, com resultantes previstas, trabalhando numa relação de causa e efeito, onde parece não existir nenhuma possibilidade para a emergência do aleatório. Entretanto, algo mais escapa às previsões dos modelos estruturais, e é justamente nesse “algo mais” aonde virão se comunicar as partes até então separadas, fundando, desta forma, as forças determinantes da linguagem do *corpus* carnavalesco. Nessa envergadura, ressalta-se o discurso que colocará em evidência a presença da Arte e marcará o início da consagração do território do samba enquanto princípio do desvelamento da identidade cultural que o habita. Evadindo-se de tanta elaboração, desenhando momentos de tamanha beleza, as previsões parecem desmanchar-se pelo arrebatamento que o samba é capaz de provocar. Desta forma, o que se vê é a



Figura 11- Juliana se entrega ao samba . Foto Leonardo Lemos
http://contigo.abril.com.br/edicoes/1640/aberto/capa/mt_214420.shtml

suspensão das regras e a condenação das relações a partir de um único chamado: o toque do tambor.

Nesse *corpus* plural por excelência, cada participante possui um espaço de fala e, embora numa primeira investida nos pareça uma grande torre de babel, em seu desfecho, ao apresentar-se em desfile, o que se tem é um movimento coeso, unificado e regido por leis próprias, tanto pertinentes à festa quanto à organização social. Torna-se, portanto, um campo de comunhão, criado e dinamizado pelo desejo do homem de valorizar a sua existência e tornar-se verdadeiro, resgatando, possivelmente, atos primordiais que remetem à repetição da cosmogonia. Essa experiência, segundo o mitólogo Eliade, conduz ao sagrado, à medida que os participantes o sedimentam e o transcendem:

[...]. Do mesmo modo como o espaço profano é abolido pelo simbolismo do centro, que projeta qualquer templo, palácio ou edifício para o mesmo ponto central do espaço mítico, qualquer ato significativo, praticado pelo homem arcaico, qualquer ato real, isto é, qualquer repetição de um gesto arquetípico, suspende a duração, apaga o tempo profano, e participa do tempo mítico (ELIADE. 1992, p. 39).

Não podemos negar a existência de uma religiosidade no Desfile das Escolas de Samba. Religiosidade no sentido de que todos os componentes, nos instantes do cortejo, comungam de uma fé ritual no interior de um universo simbólico capaz de conferir valores verdadeiros de promover um diálogo orgânico entre corpos e objetos, instaurando a presença do sagrado pela hierofania “como uma realidade diferente das realidades naturais”. (Id. 1999. P.16). Essa imersão inaugura tempo e espaço diferenciados, ocasionando uma ruptura na qual os corpos, imbuídos de liberdades oníricas, vivenciam experiências reais, encontrando, cada um, o seu próprio centro do universo. Condensa-se, portanto, um espaço em suspensão, passível de devaneios, religiosidade, fantasias, liberdade e restauração, numa

margem heterogênea, repleta de significações, onde virá situar-se, na eclosão do fenômeno da arte, o corpo-linguagem da Mãe Baiana.

É neste sentido que podemos dizer que o Desfile das Escolas de Samba é um desaguar de imagens que se sucedem em função de si mesmos, pelas condições estabelecidas no âmbito do agrupamento das pessoas, as quais se deixam conduzir pelos desejos dos corpos, pelo ritmo do samba, pela euforia da festa, pela liberdade permitida e por tantas outras vivências que o rito, enquanto comemoração carnavalesca, permite exercer, causando a transfiguração do humano, quando cada participante, ao despojar-se de seus hábitos e condutas comuns, entrega-se a uma outra realidade, a da avenida, vivenciando, na dimensão do espetáculo, o sublime, o inexplicável e o inesperado, evocando em si e para si a condição máxima de sua existência, deixando finalmente de ser para Ser. É quando “pernas, mãos, cabeças e corpos transgridem as leis do ir e vir, entrando numa nova ordem de balanço banhados pelo sereno de suores e brilhos, ritmos e risos” (OLIVEIRA, 1996.p. 73).

Por mais ilógico que tais comportamentos possam parecer, a desordem que provocam inscreve-se na lógica do pensamento simbólico, o qual pode ser associado aos aspectos implícitos nos rituais da cultura negro-brasileira, completamente voltada às questões do corpo e do espaço. Sobre esta particularidade, recorreremos às explicações de Sodré, as quais consideram que, para se iniciar ritualisticamente, o indivíduo necessita entrar num espaço e tomar, com o seu corpo, um território. Essa iniciação faz parte da correspondência que há entre o homem e o mundo, pois

o espaço, — objeto constante de organização e de ação simbólica — confunde-se, na concepção do negro, com o “mundo”, isto é, com o Cosmos e com o próprio Universo. Território (casa, aldeia, região) e Cosmos interpenetram-se, completam-se (op. cit., p.62).

Evidentemente não podemos creditar somente às heranças culturais negro-africanas a fusão dos componentes e dos elementos presentes no desfile; todavia, para os sambistas, e aí se incluem, totalmente, as Mães Baianas, essa zona transitória que se eleva nada mais é do que um desdobramento dos seus rituais religiosos e sagrados. Assim sendo, como em qualquer cerimônia religiosa onde a entrega dos corpos ao chamado do sagrado faz parte do próprio movimento de re-liquação entre o homem e o mundo, no ritual do desfile o sambista assume a sua existência sagrada, numa entrega total de si mesmo, unindo-se, enquanto dança, enquanto movimento transcendente, ao ritmo do samba, culminando numa eclosão de imagens espontâneas capaz de desvelar os arquétipos¹³ adormecidos em cada indivíduo.

Embalados pelo batuque, os milhares de corpos que desfilam definem, por excelência, o *corpus* do carnaval, o qual se afigura num arcabouço marcado por um mosaico de imagens, dentro de uma conjuntura possível e passível de infinitas leituras e interferências. São corpos que se fundem e se confundem numa simbiose orgânica capaz de romper as barreiras individuais, suprimir as distâncias físicas e transformar, pela adesão que promove, o múltiplo em uno e o uno em múltiplo. Ao nos



Figura 12 – Imperatriz Leopoldinense, 2001
<http://liesa.globo.com/006>

depararmos com essas imagens, presenciamos as particularidades existentes em cada uma, se nos revelando a pluralidade de faces que se põem e contrapõem,

¹³ No capítulo seguinte definiremos o sentido de arquétipo adotado para este estudo.

dizem e contradizem, num ir e vir anatômico, alimentado por prazeres, dores, suores, nos quais oscilam o presente e o ausente; a figura e a desfigura, o humano e o sobre-humano.

O universo que se define é resultado da impulsão ocasionada por diferentes motivações e aprofunda-se à medida que essas imagens vão conferindo valor de existência e animando as ações daqueles que as assumem, como se declarassem uma fé sem dogma cuja necessidade maior é a de expressar, da melhor forma, o reencantamento do mundo, acendendo uma religiosidade contagiante e colocando em cena a projeção de todo o psiquismo humano, conforme as definições do sociólogo Maffesolli: “a “religação” é feita em torno de imagens que se partilham com outros. Pode-se tratar de uma imagem material ou mesmo uma idéia em torno da qual se comunga” (1995. p. 107). Com estas considerações, podemos ponderar que o ritual do desfile das escolas de Samba se insere num conjunto de idéias de uma consciência coletiva, a qual, uma vez estabelecida, obedece às leis que lhe são próprias. Uma espécie de aura que inaugura no movimento carnavalesco uma nova maneira de ser.

Funda-se pelo ritmo do samba um território alternativo, sem fronteiras, estruturado por diálogos heterogêneos, confluentes, repleto de significados, capaz de enlevar aos que dele participam a uma existência verdadeira, única, visitada pelos encantamentos particulares, estabelecendo um cenário individual e pleno de realizações. É um ponto edificado especificamente para se estar na íntegra, sem reservas, por este motivo possibilita uma existência múltipla, no entanto, singular, próspera de realizações e devaneios. Uma das provas mais concretas que temos dessa capacidade de absorção está no depoimento do Professor Latuf Isaias Mucci,

que, após ter participado, por convite meu, do desfile da Escola de Samba Em Cima da Hora, confessou o arrebatamento que sofreu e nos descreveu um cenário inteiramente particular, nascido de suas primeiras impressões carnavalescas, quando, arroucado por seu próprio maravilhamento, inaugurou-se um aclamador fervoroso da folia em ritmo de samba, assumindo-se um colorido Arlequim:

“ARLEQUINALMENTE

Latuf Isaias Mucci

‘Meu coração estrala. Esse lugar-comum inesperado: Amor.’

Mário de Andrade



Figura 13 – Latuf, O Arlequim do Carnaval./ 2005
Arquivo da autora

Não, aquele não era eu. Ou era? Ainda tenho gostosas dúvidas sobre quem estava em cima de um oscilante carro alegórico, que desfilava, apoteoticamente, na segunda-feira de carnaval de 2005, pelo sambódromo da Estrada Intendente Magalhães, no Rio de Janeiro. Mas tenho a certeza

absoluta de que, naquela memorabilíssima noite, eu, ou meu *alter ego*, estava em êxtase, pois jamais imaginara um evento assim, nunca sonhara com uma festa daquele tipo, em tempo algum elucubrara um espetáculo tão magnífico. O que até, então, tinha visto nas exibições da televisão eram meros simulacros de uma apoteose real, vivida, vivenciada, gozada. Dioniso existe. Baco está vivo no carnaval carioca. Todos os Orixás abençoam a festa momesca e participam fervorosamente do carnaval.. Todo paramentado, com direito a turbilhões de plumas e a cascatas de

paetês, eu, ou meu outro eu, era a figuração de Mário de Andrade, o poeta desvairado, o corifeu da Semana de Arte Moderna, o prócer do Modernismo à la brasileira, o poeta que é 300, 350, como as igrejas de Salvador e as ilhas de Angra dos Reis. Desde fevereiro de 1945, o inventor de Macunaíma, herói carnavalesco por natureza amazônica, não pode mais ser visto: terá, certamente, virado constelação. Num fevereiro abrasador, me foi designado representá-lo em carne, osso, sangue e carnavalização. Outrei-me. Carnavalizei-me .pela primeira e inesquecível vez. Reinaugurei-me como carnavalesco. Sem *super ego* algum, fui feliz, felicíssimo. Eu era um arlequim do subúrbio, de que se desprendiam todas as cores do arco-íris. Fazendo coro com Mário de Andrade, eu gritava, íntima e publicamente: “Vida-carnaval!”. No meu desfile feérico, as pessoas em torno – crianças, jovens, velhos, de todas as etnias e religiões carnavalescas - aplaudiam, cantavam, urravam, sorriam, gargalhavam, dançavam freneticamente. Eu acreditava ser o rei daquela festa toda. Eu era o imperador dos sonhos. Eu me travestia de senhor das utopias. Arlequim por uma noite apenas, eu era o Mário das mil e uma faces e disfarces.

Terei eu acordado daquele meu sonho fantástico de carnaval? Ainda sinto a mão gloriosa de Cida Donato, Mãe-Baiana doutorando-se, me arrastando, com o fulgor de sua irresistível sedução, para um desfile, onde revelei minha máscara, talvez mais abscôndita, no entanto mais humana.”

Que cenário é este, descrito em detalhes pelo recém-folião? Onde ele habitou, quais relações estabeleceu, a quantas existências, em poucos minutos, pertenceu? Em sua re-existência, reinventou Mário de Andrade, tornou-se 300, 350, travestiu-se, sonhou-se e reinaugurou-se em apenas poucos sessenta minutos. Confirma-se, por suas palavras, o *religare* presente nessa cerimônia do carnaval. O

elo que se acentua na extensão da experiência ritual, como se o corpo, num diálogo assente com a alma, extrapolasse todos os limites físicos e alcançasse uma dimensão para além de seus contornos anatômicos, conduzindo-o a uma outra forma de presença. O corpo do professor já não mais lhe pertencia, sequer correspondia aos seus domínios, e transfigurou-se dez, cem, mil vezes, conduzindo-o, pleno, aos mistérios do samba, ao país das maravilhas, onde

em tudo opera um mistério que transcende sentimentos e tensões humanas e por isto mesmo pode levar ao reino das definições e diferenças, elevando-nos acima de qualquer fim e de todo limite, até o país das maravilhas, onde a admiração faz de cada vez a primeira vez! (LEÃO, op. cit., p. 268)

No interior dessas formas religiosas negro-brasileiras, o ritmo sempre foi um elemento de extrema importância, pois mantinham preservados os contatos entre os negros escravizados no Brasil e a África. Assim sendo, a presença do ritmo do samba atribui ao desfile, mesmo que não intencionalmente, um aspecto mítico, conforme explica Sodré:

Ao contrário da música ocidental, porém, o ritmo africano contém a medida de um tempo homogêneo (a temporalidade cósmica ou mítica) capaz de voltar continuamente sobre si mesmo, onde todo fim é o recomeço cíclico de uma situação (op. cit., p. 19).

É neste *corpus*, embalado pelo ritmo do samba, plasmado pela arte e vigorado pelos desejos humanos que encontramos a Mãe Baiana, objeto deste estudo. No entanto, para descrevê-lo, precisamos assumir que utilizamos as nossas impressões mais íntimas, e embora muitas outras pessoas dividam conosco essas impressões, ainda assim, elas fazem parte de uma apreciação particular, admirada,

que buscou, nas imagens da avenida, um elo com as baianas da minha infância: as da vida e as dos terreiros de candomblé¹⁴.

2.3.1 Memórias de imagens das Mães Baianas das Escolas de Samba

Dias de carnaval no Rio de Janeiro. O clima da cidade, o cheiro, o tempo, normalmente marcado pelas coordenadas manhã, tarde e noite, parecem ter sido seduzidos pelos prazeres da festa de Momo. As poucas pessoas que tentam manter seus hábitos cotidianos esbarram



Figura 14 – Carnaval no metrô – www.ouestolivier.com/tag/sambodrome

numa cidade desfigurada pelos coloridos arlequinais, espalhados nas ruas. No vaivem dos foliões, entre um cantarolar e outro, algumas particularidades se ocultam e outras se desvendam, urdindo uma trama somente legível para os olhares mais atentos. Nos corpos que atravessam e são atravessados pela liberdade do carnaval, transitam, silenciosamente, histórias que necessitam, para o seu alcance, mais do que uma apreciação admirada; faz-se mister conviver intimamente com elas além dos quatro dias de folia. Infinitas máscaras desfilam nas composições das distintas fantasias, vestindo, e travestindo, os mais estranhos personagens. Por esse movimento pulsante, ressurgem, tal qual uma Fênix, o ardor das existências adormecidas durante o intervalo do carnaval, e, por mais alheio que se queira estar às engrenagens desse complexo, é impossível não perceber a respiração livre e ofegante da cidade, marcada e embalada pelo compasso do samba. É nesse

¹⁴ CANDOMBLÉ: palavra de origem banta, todavia, causadora de muita controvérsia, como, por exemplo, dizer-se que é híbrido de candombe (bataque, dança de negros)+ ilé (casa), do yorubá, logo, candomblé, casa de bataque e dança de negros. Diz-se também: celebração, festa de tradição religiosa negra, xiré (ver Nei Lopes, p. 70: Dicionário Banto do Brasil; pp.161-162 Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana)/ espécie de bataque dos negros; festa religiosa dos negros jeje-nagôs; originário do termo africano candombe – dança sagrada, canjerê dos negros, com sentido de dança com atabaques (ver Alaôr Scisínio, p.80, Dicionário da Escravidão).

cenário orgânico, situado entre a cidade e a avenida, que se iluminam as imagens das Mães Baianas pelas quais se abrem as perspectivas deste estudo.

Mal ecoam as primeiras marcações dos surdos e lá estão elas; geralmente são as primeiras a chegarem. Muitas vêm de longe, têm idades avançadas, já criaram a maioria dos sambistas que agora se exibem na avenida. O orgulho da cria, hoje tão independente, não as envaidece; ao contrário, a elas importa somente a



Figura 15 – Eny Miranda, o sambista
<http://paginas.terra.com.br/>

consciência de si mesmas, que na verdade lhes confere uma autoridade plena. De todos os pontos vê-se chegar, arrastando as pesadas fantasias, e muitas vezes com um lanche para ocupar o tempo da espera, essas mulheres, que na teima, na força e na fé, marcam presença no espetáculo de carnaval.

Os quadros que se formam compõem cenas que narram passado e presente das suas histórias, de seus filhos e de seus antepassados. São relatos imagéticos com os quais se podem modelar crônicas verídicas capazes de narrar a vida do Rio de Janeiro e de suas personagens. Pelos ônibus, trens, metrô, transitam em passos calmos, de uma calma adquirida pela experiência. São rostos que exibem traços e marcas das coisas vividas, mãos que muitas vezes não se limitaram ao afago e olhos, ainda com brilhos, espelhando histórias nem sempre felizes. Numa dessas cenas, poderíamos facilmente encontrar a história de Tatinho, narrada por João Pimentel em um artigo:

Tatinho é mesmo testemunha de uma outra realidade em Mangueira. Nascido pelas mãos de uma parteira no próprio morro, filho de família pobre, desde cedo circulava pelas vielas do morro e almoçava de favor na casa de Alfredo Português, pai de criação de Nelson Sargento, e de Dona Neuma, de quem era um dos protegidos. Aos 6 anos, a mãe, baiana da

escola, sem ter onde deixá-lo, arrumou uma maneira de incluí-lo na bateria da escola.

— Ela falou com o Tinguinha, presidente da bateria, que não tinha com quem me deixar. Ele mesmo construiu um tamborim para mim — lembra Tatinho.¹⁵

ou mesmo a de qualquer outro, sambista ou não, cuja infância pobre e difícil pôde contar com um colo de mãe para um pouco de conforto.

Em volta dessas mulheres reúnem-se seus mais diferentes admiradores: filhos, netos, sobrinhos, bisnetos, seus ou não, que não se cansam de reverenciar a sua majestosa presença no palco do samba e de “valorizar a vida que a vida valorizou”. É como se, ano após ano, a imagem poética descrita por Cecília Meirelles fosse reinaugurada por cada uma dessas pessoas:

É quando se vêem, sob o silêncio da longas palmeiras que bordejam o canal do Mangue, ao lado da velha negra de setenta ou oitenta anos, que ainda veio sambar na Praça XI, a menina e o menino de seis e sete anos, que sambaram, também, como mascote do cortejo – e, na relva do jardim ali perto, estão os pequeninos que ainda mal sabem andar e as crianças ainda de peito, que dormem sobre um xale, vestidos exatamente como baianinhos em miniatura, os olhinhos fechados sob o turbante colorido, as mãozinhas lassas, mergulhadas, imóveis, numa cascata de miçangas (2003. p.63).

Em conversa com o Mestre Renato, dialogava a respeito da polêmica que surgiu sobre a volta dos homens nas alas das baianas. Conte-i-lhe sobre as minhas descobertas nesta pesquisa e de como, cada vez mais, me parecia fundamental a presença feminina, marcada pela Mãe Baiana, no ritual do carnaval. Aproveitando-me de seu envolvimento no assunto, perguntei-lhe o que considerava mais significativo no cenário do desfile, e ele me respondeu:

¹⁵ Jornal O Globo em 13 de julho de 2005

“— Ah!... Adoro chegar à concentração¹⁶ e ver aquelas “senhorinhas”, as baianas, ainda desarrumadas, todas sentadinhas à espera do momento do desfile... Isso é realmente significativo!”

Percebendo o seu deslumbramento, maior do que o meu, direcionei-lhe, propositalmente, uma pergunta quase certa da resposta que eu receberia:

“— Imagine agora se, ao chegar à avenida, e, naquele lugar habitual onde se reúnem as Mães baianas, você não as encontrasse mais?”

Após um longo silêncio ele me retornou com um lamento que me parecia ter saído do fundo da alma:

“— É... Não dá pra imaginar. Aí tudo acabou!”

Nesse momento compartilhamos juntos da ausência e da presença das Mães Baianas e percebemos a grandeza dessa figura no cenário da cultura do carnaval. As Mães Baianas são mais do que ilustração, são mais do que componentes, são mais do que presenças. São trocas, são diálogos, são forças que estruturam, mesmo que em silêncio, todo o *corpus* carnavalesco. Encarnam uma personagem que sintetiza grande parte da identidade cultural



Figura 16 – Baianas na concentração/RJ 2006- Arquivo da

brasileira. Seus traços não retratam somente a si; ao contrário, definem um contexto

¹⁶ A Concentração é um espaço fechado, situado na Av, Presidente Vargas, próximo à Marquês de Sapucaí, onde as Escolas se arrumam instantes antes do seu desfile.

no qual se organizam a mulher, as comidas, os trajés, a resistência, a fé, em cada detalhe de seus trejeitos, vestes e modo de ser, preservando, com a sua presença, as memórias e o imaginário cultural brasileiro. Movimentam-se em passos firmes de casa para a avenida e da avenida para casa, deixando, nessa trilha, as marcas das suas digitais.

Já na concentração as pesadas fantasias vão encobrendo seus corpos, muitos deles possuidores de uma fragilidade singular, mas dispostos a assumir as responsabilidades que as Escolas de Samba depositam sobre si. E assim instrumentam-se, revestem-se e deixam-se ecoar nos ritmos do samba. Não importa a agremiação que se apresenta em desfile, pois o espetáculo é o mesmo. As silhuetas ao longe revelam de imediato as particularidades de sua composição. Saias rodadas; nem sempre rendadas. Nos ombros algo que tenta nos fazer lembrar o antigo pano da costa. Sobre as cabeças, o que restou do turbante, mesmo bastante estilizado, ou mesmo desfigurado, ocupa o espaço aéreo da gigantesca avenida. A roupa quase já não resiste mais às mudanças do tempo e desfigura-se, ano após ano, em meio a tanta cangalha; no entanto, por baixo do indumento, almas baianas colocam-se em desfile.



Figura 17– Baianas - www.fotogram.com

Resta-nos a imagem. A imagem do giro, do zigue-zague, do balanço do corpo, pra lá e pra cá, que nos leva aos terreiros de candomblé. Zigue-zague que se mistura ao passo da marcha das procissões e conduz, como num desaguar, a passagem da

ala das baianas pela passarela. Se descascarmos, camada por camada essa baiana, teremos, por trás da fantasia, um sólido matriarcado sustentado por valores de ordem mítica — o mito da Grande Mãe que se faz representar dentro e fora do complexo do desfile, na ordem e na desordem do tempo carnavalesco. Discorrendo ainda sobre a imagem que nos é revelada em desfile, podemos, cada vez mais, decifrá-la e compreendê-la através das figuras femininas que se desnudam em seus rostos: as mães, as negras, as mestiças, as rezadeiras, as mandingueiras, as quituteiras, as parteiras, as parideiras, as amas-de-leite, as escravas da cor, as escravas do sexo, as escravas do poder econômico. Uma pluralidade de mulheres que desfilam nessa baiana e que, através de seu canto e sua fé, ritualizam a festa, consagram o momento do desfile e transformam o espaço que ocupam num espaço real. Fora do desfile esse tempo não se apaga. Uma vida mítico-ritual garante a existência dessas baianas. Batizados de baianas, encontros de baianas, cerimônias de baianas, associação de baianas,... Um complexo sistema movimentando uma realidade paralela à realidade cotidiana, e, ainda mais, legalizando as suas existências e as suas digitais de Baiana; não aquelas nascidas na Bahia, mas as nascidas no ventre mítico do carnaval carioca: as Mães Baianas do Carnaval.

3 MITOGÊNESE DO SAMBA

Os surgimentos do mundo e da vida que o habita têm as suas origens nas mais longínquas recordações e povoam o imaginário humano em forma de narrativas pelas quais se tentam explicar os dois maiores mistérios que atormentam a humanidade, desde o despertar de sua consciência até os dias atuais: os mistérios da vida e os mistérios da morte. Diante da impossibilidade de assumir para si o domínio de seu próprio destino, a consciência da vida e da morte acabou por se transformar em dois pólos que delimitam o eixo sobre o qual transcorre toda a existência do homem e a partir do qual ele surge e desaparece, do nada ao nada, “do pó ao pó”, sendo, ele mesmo, a única realidade perceptível enquanto fruto da criação.

As incertezas, advindas do saber de viver e morrer, se não foram os principais motivos, contribuíram, em grande parte, para que os povos, diante do incompreensível, criassem argumentos que pudessem explicar aquilo que pela lógica parece inexplicável e, assim, amenizar as perturbações causadas pelas forças da natureza: fenômenos casuais e aleatórios, difíceis de serem aceitos como algo que escapa ao controle humano. Surge, portanto, a necessidade de impor a tais fenômenos um princípio ordenador que fosse capaz de conferir algum sentido aos acontecimentos ocasionais, mesmo que esse princípio possuísse um caráter sobrenatural ou estivesse sujeito a uma força superior às forças do homem. Um poder supremo, inquestionável, do qual estariam subjugados todos os seres terrenos e pelo qual nascimento e morte passariam a pertencer à ordem da transcendência e do sagrado. Desta maneira, o que se pode verificar é a existência, em todas as culturas, de narrativas sobre a criação do universo, com os mais distintos aspectos,

possuidores de inumeráveis símbolos, passíveis de diferentes leituras, entretanto, todas convergindo para um único ponto em comum: o princípio de tudo.

3.1 OS RELATOS MÍTICOS COMO PRINCÍPIO

Vários mitos cosmogônicos, em diferentes povos, preservam, em suas narrativas, os relatos sobre as origens do Cosmos. Há, por exemplo, a serpente



Figura 18 – Uróburo, a serpente Cósmica

cósmica, que encerra em seus anéis o eixo do mundo, que tanto assume a forma de circunferência, a Uróburo ¹⁷, quanto de espiral, para a qual temos uma infinidade de representações, dentre elas, a espiral dupla e alternante do *Yin-Yang*. O ovo cósmico, idéia comum entre os povos celtas, gregos, egípcios, fenícios, cananeus, tibetanos, entre outros,

e considerado como aquele que contém o germe a partir do qual tudo se desenvolve. Temos a terra, que simbolicamente se opõe ao céu como princípio passivo, assumindo uma qualidade feminina, representando a mãe, a geradora, a fertilidade e fecundidade; ou a água, que cujas significações simbólicas remetem aos mitos culturais, à fertilidade, à fonte de vida, à purificação e à regeneração. Enfim, são símbolos que habitam as narrativas cujas preocupações estão no desvelamento dos mistérios da origem da vida.

Ao descerem para as origens da existência e não se apoiarem na lógica para uma explicação de caráter ontológico, as narrativas originárias preservam o seu patrimônio simbólico, conservando todos os elementos que conferem significados à

¹⁷ Serpente que morde a própria cauda e simboliza um ciclo de evolução encerrado nela mesma. Esse símbolo contém ao mesmo tempo as idéias de movimento, de continuidade, de autofecundação e, em conseqüência, de eterno retorno. (CHEVALIER, 2000, p. 922)

existência humana. Feito isto, abandonam a interpretação horizontal e assumem uma dimensão vertical da história, considerando, em seu discurso, tanto o racional quanto o irracional, trazendo, à luz da reflexão, o vigor originário de toda e qualquer narrativa, descortinando o universo mítico, se nos revelando, desta forma, a presença dos mitos. Neste sentido, os mitos e seus relatos deixam de ser apenas lendas para se tornarem uma etiologia, como Leão, em seu estudo sobre a hermenêutica do mito, afirma: “Pois *ho mythos* exprime o destino que se lega historicamente à existência. Por isso, em sua originalidade, todo mito é uma etiologia” (op. cit., p.196).

Nesta perspectiva, vida e morte tornam-se dois pólos que, interligados, passam a definir os limites do eixo sobre o qual o homem percebe a sua existência e a de todos os seres que o cercam. A partir dessa tomada de consciência, a de viver e morrer, um conceito mais amplo abre-se em seu horizonte: a presença de um complexo universal, o qual é composto pelo homem e todo o seu contorno existencial; aquele que se dá pela relação entre o diabólico¹⁸ e o simbólico¹⁹, definindo, por oposição ou aposição, a paisagem na qual os seres humanos necessitam estar instalados para existir, conforme as afirmações de Leão:

Para existir, o homem tem que emergir num país e instalar-se numa paisagem. Para chegar a ser ele mesmo, o homem necessita encarnar-se no mundo. Por isso o mito principia com a determinação do país e da paisagem da criação do homem (LEÃO. Op. cit., p.200).

Essa paisagem, consubstanciada pelo conjunto de relações no qual o homem está inserido, é delimitada por um eixo de giro esférico — que tentamos representar na figura 18, cujo movimento define as fronteiras das condições de “ser vivo” e “ser humano”. É exatamente na compreensão desses limites e na capacidade de subvertê-los que se torna possível a ultrapassagem de seu estado imanente para o

¹⁸ do grego *diabállein*, que, entre outros, tem o significado de “separado”.

¹⁹ do grego *symbállein* ou *symbállēsthai*, que significa “unido por um só arremesso”

transcendente, quando suas ações superam a condição de um ser puramente

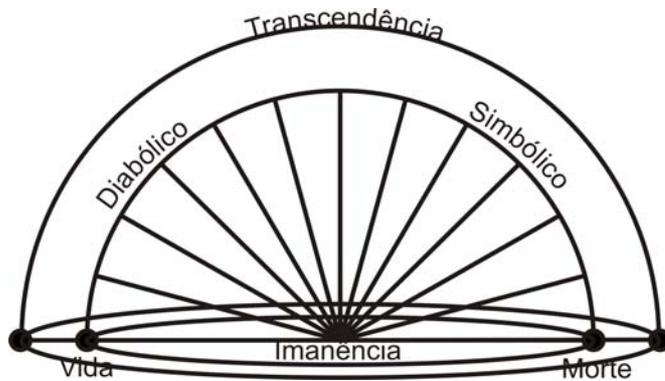


Figura 19 – Eixo de imanência e transcendência

reflexo, por seu entendimento do Cosmos enquanto um conjunto de coisas e fenômenos que o afetam e são afetados por sua existência; aquele que engloba o conhecido e o desconhecido, o real e o imaginário, o vivido e o revivido.

Desde então, as interrogações, incapazes de

serem respondidas, circulam em torno do enigma gerado por esse contexto maior, onde se ocultam as verdades sobre a origem do universo. Indagações a respeito dos fenômenos que determinam os destinos das coisas e das pessoas que podem levar às respostas capazes de desvelar o Ser em toda a sua complexidade.

Os mitos cosmogônicos surgem com o desafio de dar conta dos relatos sobre a criação desse complexo, composto por três níveis distintos e complementares: o celeste, o terrestre e o subterrâneo, que se recorta na contraposição a um fundo delimitado pelo seu contrário: a inexistência, o nada, as trevas, o caos. O aparecimento dos mitos cosmogônicos, portanto, vem demarcar dois tempos distintos: o tempo do caos, atemporal, por natureza e o tempo do Cosmos.

Eliade, a respeito da relação entre o caos e o Cosmos considera que

o que caracteriza as sociedades tradicionais é a oposição que elas subentendem entre o seu território habitado e o espaço desconhecido e o mundo que o cerca: o primeiro é o “mundo”, mais precisamente, “o nosso mundo”, o Cosmos; o restante já não é um Cosmos, mas uma espécie de “outro mundo”, um espaço estrangeiro, caótico, povoado de espectros, demônios, “estranhos” (equiparados, aliás, aos demônios e às almas dos mortos). À primeira vista, essa rotura no espaço parece consequência da oposição entre um território habitado e organizado, portanto, “cosmizado”, e o espaço desconhecido que se estende para além de suas fronteiras: tem-se de um lado um “Cosmos” e de outro um “Caos” (1999, p.32).

Podemos pensar que fundar o Cosmos requer um ato sobrenatural, por conseguinte, supra-humano. Isto significa que fixar os limites capazes de regular a ordem e a desordem é uma ação que só pode ser realizada a partir de uma obra divina, implicando, inevitavelmente, na manifestação do sagrado. Por este motivo, é comum encontrarmos nos relatos cosmogônicos um demiurgo quase sempre movido por um desejo próprio de fundar o mundo a partir de uma matéria primordial. No livro do *Gênesis*, por exemplo, Deus criou os céus e a terra a partir das trevas. Não havia nada além da escuridão. Por não haver a luz, e nada pudesse ser refletido e tornar-se visível, as trevas ocultavam em si todas as formas, podendo abrigar as mais distintas criaturas. O nada, portanto, nos parece algo passível de questionamentos no sentido de que é determinado, não pela inexistência absoluta, mas pelo limite da visão em relação à sua capacidade de detectar a presença somente a partir do que se está iluminando. Ao criar a luz, Deus estabelece duas situações contrárias, porém complementares: o que se pode ver – a luz – e o que se oculta – as trevas. Em seguida, Deus ordena todos os elementos naturais e cria todas as criaturas vivas que habitam a terra. Por fim, do pó, Deus cria o homem à sua imagem e semelhança.

Não há, com a criação do Cosmo, a anulação das trevas. Deus, ao invés de eliminar de uma vez por todas a escuridão, preservá-la-á em contraposição à luz. Por assim dizer, as trevas existirão sempre enquanto presença do princípio e do nada e serão para o homem a constante ameaça do retorno à inexistência; mas também marcará latente a presença do que não se sabe, do oculto, do que não pode ser revelado. Desta forma, a criação do Cosmo, como obra de Deus, e a presença das trevas enquanto um território desconhecido, desocupado, estranho, de onde tudo se originou, deixa sempre margens para que se pense que o ato da

criação não estabelece, em hipótese alguma, a permanência da ordem cósmica; logo, assim como a própria natureza humana, tudo pode retornar ao seu início primordial: o caos.

A presença da desordem reafirma o ato da cosmização dos territórios desconhecidos. Por este motivo, fundar um espaço é sempre uma ação sagrada: uma ação de combate, de vitórias, de confrontos decisivos das ambivalências. Todavia, o mito cosmogônico requer inevitavelmente a presença de figuras extraordinárias, tais como deuses e heróis; assim sendo, as cosmogonias estão sempre associadas às teogonias, mitos que narram as origens dos deuses, porque estas origens sempre se confundem com as origens do universo.

É importante percebermos que a história dos mitos não tem uma preocupação histórica. Trata-se de relatos que se passam em tempo e espaços indeterminados: na lonjura e no outrora²⁰, por assim dizer. Por esta razão estão tão distantes quanto próximos, e são tão antigos, quanto atuais, pois a lonjura e o outrora negam a linearidade do tempo e assumem a não-espacialidade e a não-temporalidade. Isto permite que os mitos estejam tão adjacentes e sejam tão presentes a ponto de serem revividos continuamente pelas sociedades modernas. São modelos pelos quais guiamos as nossas ações. Isto nos leva a crer, de acordo com a reflexão de Sousa (1987, p.7), que os mitos estão enraizados em nós mesmos e que para revivê-los torna-se necessário penetrarmos no fundo de nós, pois “o mundo em que reina a lonjura e o outrora, de um modo se pode dizer que está dentro de nós, de outro modo dizer se pode que estamos nós dentro dele.”

²⁰ Usamos aqui os conceitos de “lonjura” e “outrora” definidos por Sousa, segundo o qual a “lonjura e o outrora negam espaço e tempo determinados, mas quanto mais nos afastamos desse âmbito do indeterminado, mais eles se afirmam em sua determinação; ou pelo menos assim parece. Se digo “lonjura”, não nego só a proximidade, mas a proximidade e a distância, porque o distante sempre se poderá volver em próximo [...] [...] Se digo o “outrora”, nego o “agora”, nego esta hora, por força da afirmação de outras. Situo-me fora ou para além de todos os “agoras” que se alinham, para trás e para frente, direito ao passado ou ao futuro da hora presente. (SOUSA, op. cit., p. 5)

Tal compreensão sobre os mitos é fundamental para que possamos prosseguir com as questões inicialmente apresentadas. Considerando-se que os mitos contam histórias sagradas, podemos especular que tais histórias nos revelam os mistérios dos acontecimentos primordiais, quando os deuses deram início à criação do universo. Por serem divinos, os atos tornam-se reais e significativos. Os homens das sociedades arcaicas, ou mesmo das atuais, encontram nos mitos os modelos a serem seguidos em suas ações, repetindo os seus gestos de forma a preservar aquilo que foi ordenado a partir da criação. Esses modelos, enraizados nas culturas, para serem repetidos necessitam de que tudo o quanto deles participa esteja envolvido por uma atmosfera sagrada e que o espaço do ritual sofra a mesma ruptura sofrida pelo Cosmos no início de tudo. Isto implica em consagrar o território e torná-lo forte e significativo.

A consagração promove uma abertura nesse espaço, rompendo com a homogeneidade, e permite a constituição do mundo, porque, segundo Eliade,

[...] ela descobre o “ponto fixo”, o eixo central de toda a orientação futura. Quando o sagrado se manifesta por uma hierofania qualquer, não só há a ruptura na homogeneidade do espaço, como também a *revelação de uma realidade absoluta*, que se opõe à *não-realidade* da imensa extensão envolvente. A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo (op. cit., p. 26).

De acordo com o pensamento de Eliade, podemos dizer que as relações simbólicas estabelecem hierofanias no sentido de que, quando os objetos ou atos adquirirem valores simbólicos, participam de uma realidade que os transcende, tornando-se reais e sagrados nos momentos rituais. No âmbito dessa relação, assumem-se receptáculos de uma força exterior, fixando em si energias psíquicas, as quais são compartilhadas com aqueles que convivem com a sua presença, evocando, por analogia ou repetição, os atos primordiais.

A presença do sagrado manifesta-se no decorrer dessa “cosmização”, quando, imbuídos de tais valores, os objetos ou atos possibilitam o *re-ligare* entre homens e homens, homens e natureza, homens e Cosmos. É nessa religação que um novo território se edifica a partir do sagrado, fixando os limites que separam caos e Cosmos, numa repetição contínua da cosmogonia. Ao se consagrarem, homens, animais, plantas e objetos correspondem-se com as ações primeiras dos deuses e heróis, através das quais se animam os mitos, os arquétipos e as suas estruturas.

3.2 OS ARQUÉTIPOS COMO MODELOS ÀS AÇÕES HUMANAS

Os mitos não existem sem os rituais. Cada ritual tem seu modelo, o qual, na maioria das vezes, é denominado de arquétipos. A palavra “arquétipo” vem do grego *arché*, cujo sentido remete ao primeiro molde de alguma coisa. O termo foi usado por filósofos neoplatônicos, como Plotino, para quem os arquétipos eram as “idéias” como modelos de todas as coisas terrenas, seguindo a concepção de Platão; das filosofias teístas, indicando as idéias de Deus, chega-se à filosofia cristã, difundido por Santo Agostinho. Várias teorias procuraram e procuram aclarar os conceitos sobre os arquétipos na tentativa de compreender o significado desse modelo sobre o qual os homens, desde os tempos mais primórdios, pautam as suas ações.

Nas teorias de Platão, por exemplo, existe um mundo arquetípico, ideal, a partir do qual todas as coisas terrenas ganham forma e existem enquanto imitação das idéias eternas. Para o filósofo, todas as formas possuem um desenho primordial, uma realidade superior, imutável, que determina os seus contornos na esfera terrestre. Essa realidade são os arquétipos, pelos quais se constitui o mundo material, mas que se sustentam além dele. Se algo é o que, é porque existe uma

idéia que o define, ou seja, se algo o é, é porque participa da forma absoluta daquilo que se é. O que é belo, só o é porque, enquanto a beleza dele participa. O belo não pertence à coisa em si, mas está na coisa enquanto esta participar da forma absoluta da beleza. Os arquétipos segundo Platão são plasmações de um Demiurgo que, ao enformar o Cosmos, organiza o caos da matéria no modelo das idéias. Assim sendo, os arquétipos são elementos que pertencem à esfera do divino, para além do controle e do desejo humanos.

A existência desse mundo ideal é fruto da necessidade de se estabelecer uma base ontológica que seja resultante da síntese de dois princípios opostos: a idéia e a matéria. Os modelos arquetípicos em Platão não dependem do pensamento humano, mas existem por si sós; são exemplos perfeitos, cujas essências são eternas e imutáveis, sobre os quais se alicerçam a própria realidade das coisas e a dos seres, que constituem a idéia de Universo. Segundo seu pensamento, esses exemplos fazem parte de uma realidade própria que há por detrás do “mundo sensível”²¹ e que pertencem ao “mundo inteligível”²², sendo, cada um desses mundos, possuidor de uma inteligência autônoma. Por esta razão, os arquétipos são formas inatas a partir das quais são plasmados todos os entes do mundo sensível que, longe de serem uma abstração irreal, são considerados como a própria base da realidade.

Um estudo bastante significativo em torno dos arquétipos pertence ao campo da psicologia analítica, fruto das observações e experiências de Carl Gustav Jung²³, para quem os arquétipos são componentes do inconsciente coletivo e podem ser

²¹ O mundo sensível corresponde ao mundo da corporeidade, contingente e corruptível, domínio da mudança, da diversidade e das aparências.

²² O mundo inteligível corresponde ao mundo das essências ideais, imutáveis, necessárias e eternas, em suma, da permanência da unidade e da Verdade universal.

²³ Criador da psicologia analítica, foi reconhecido como um dos sábios do século. Deixou significativas contribuições científicas para o estudo e compreensão da alma humana. Sua obra reflete profundo interesse pelas questões espirituais, enquanto fenômenos psíquicos.

definidos como uma forma universal de pensamento; uma idéia. Segundo Jung, a estrutura da personalidade possui vários sistemas “interatuantes”, dentre os quais se destacam o *ego*, o *inconsciente pessoal e seus complexos*, e o *inconsciente coletivo e seus arquétipos: a anima, o animus e a sombra*. É no sistema do inconsciente coletivo que se armazenam traços de memória latentes, os quais são herdados do nosso passado ancestral, incluindo-se neste, não só a história racial dos seres humanos, mas também a de seus ancestrais pré-humanos ou animais (HALL, LINDZEY e CAMPBELL, 2000. JUNG, 1997; 1981).

Para o autor, o inconsciente coletivo é relativamente universal, devido à semelhança da estrutura do cérebro em todas as raças humanas, e essa semelhança deve-se por uma evolução em comum da espécie. Sendo o inconsciente coletivo formado por um cabedal de memórias ou representações raciais²⁴, que se estruturam a partir de seus arquétipos, podemos crer que os arquétipos Junguianos são uma forma universal de pensamento, consequência de experiências repetidas constantemente por muitas gerações. São intrínsecos ao homem, embora possamos entendê-los como sistemas dinâmicos e autônomos que atuam independentes do restante da personalidade.

Para os mitólogos e os estudiosos das religiões, não podemos falar em arquétipos sem falar de mitos e religião. Acontece que o fenômeno religioso possui várias acepções, que vão das crenças dogmáticas às experiências místicas; todavia, não chegam a uma definição exata sobre o que se pode entender por religião. Para este trabalho, buscando uma significação compatível com os estudos que realizamos, apoiamo-nos em Eliade, para quem o momento religioso consiste num

24 Segundo Jung, “os seres humanos modernos foram moldados em sua presente forma pelas experiências cumulativas de gerações passadas, estendendo-se às origens obscuras e desconhecidas do ser humano. As fundações da personalidade são arcaicas, primitivas, inatas, inconscientes e provavelmente universais, (CALVIN, 2000. p. 84).

ato sagrado pelo qual se opera um *re-ligare* entre o homem e o Cosmos. Segundo ele, “todos os atos religiosos são considerados como tendo sido fundado pelos deuses, pelos heróis civilizadores, ou por ancestrais míticos” (ELIADE, op. cit., p.29). Por conseguinte, os atos religiosos possuem uma eficiência capaz de repetir, com veemência e veracidade, um ato praticado no começo dos tempos. Assim sendo

para o homem religioso das sociedades primitivas, os mitos constituem sua “história sagrada”, ele não deve esquecê-los: reatualizando os mitos, o homem religioso aproxima-se de seus deuses e participa da santidade. [...] [...] Em resumo, pela reatualização dos mitos, o homem religioso esforça-se por se aproximar dos deuses e participar do Ser; a imitação dos modelos exemplares divinos exprime, ao mesmo tempo, seu desejo de santidade e sua nostalgia ontológica, (ELIADE, Id. p.93).

Tais considerações fortalecem as reflexões abertas neste capítulo no sentido de que as religiões constituem sistemas simbólicos, com verdades próprias, que remetem os homens aos seus estados transcendentais, a algo maior, que reside na esfera do sagrado. Desta forma, o homem religioso pratica a eterna repetição dos gestos exemplares e o retorno ao tempo mítico, fonte do sagrado e do real, restaurando, em cada gesto ritual, o ato cosmogônico, afastando, por este instrumento, a possibilidade do seu retorno às Trevas.

Os símbolos arquetípicos, portanto, expressam a natureza original na qual o homem foi fundado. As expressões simbólicas, sejam elas originadas de um inconsciente coletivo ou não, fundamentam os arquétipos e estruturam os mitos nos quais as ações humanas, em face das necessidades de se regenerar o Cosmos e habitar o sagrado, são baseadas. Há diferenças importantes entre os conceitos de arquétipo em Platão, Jung, Eliade, Cassirer e outros, que se empenharam em discorrer sobre o assunto, entretanto, um ponto comum entre os diferentes postulados é que as referências arquetípicas estabelecem modelos pelos quais se

moldam todas as coisas existentes e com as quais os homens tendem a reorganizar o seu lugar no Cosmos.

O ponto convergente entre as teorias a respeito dos mitos está na constatação de que estes não são apenas uma estória fantástica, ou invenções fabulosas para ilustrarem as religiões, tampouco estão limitados às questões do imaginário humano. Os mitos, e os arquétipos que se definem através deles, são antes de tudo uma expressão do humano. Nas narrativas míticas, cujas linguagens simbólicas revelam os mistérios que se ocultam nesse complexo sistema delimitado pela vida e pela morte, dentre as quais as experiências originárias, tais como o amor, a paixão, o ódio, a vaidade, o poder, o desejo, a ética, a moral, enfim, erguem-se imagens arquetípicas que possibilitam aberturas a um mundo transcendente e à simbolização das situações-limite do homem e das condições fundamentais à sua existência.

3.2.1 Os modelos arquetípicos e a relação com o sagrado

Existem vários modelos arquetípicos que servem tanto à filosofia, quanto à psicologia, quanto ao estudo das religiões, como elementos de estudo dos aspectos instituidores do homem. Interessa-nos, portanto, compreender os caminhos percorridos pelo pensamento mítico enquanto processo fundador de uma realidade. Neste sentido, devemos nos ocupar um pouco mais das questões sobre as relações simbólicas e a sua dinâmica no mundo ritual, enquanto um caminho de acesso aos arquétipos. Para tanto, necessitaremos trabalhar com uma concepção ontológica “primitiva”, a qual, segundo Eliade (op. cit., p.37), define que “um objeto ou um ato torna-se real enquanto serve para imitar ou repetir um arquétipo”. Por assim dizer, as

relações simbólicas promovem um constante vir-a-ser do mundo, onde pedras, plantas, animais e objetos não são mais caracterizados por estarem “em si mesmos”, mas por remeterem a um outro estado de ser, reelaborando o sistema de linguagens no qual se evocam uma união daquilo que está dividido e uma separação daquilo que está reunido, aspirando a um todo significativo ordenado a partir das diferenças, a unidade do mundo, como explica Cassirer:

Também o mito aspira a uma “unidade do mundo” – e, para satisfazer essa aspiração, ele se move por caminhos bem determinados, que lhe são previamente traçados por sua “natureza” espiritual [...]
As relações que estabelece são tais, que através delas os componentes que nelas entram não entram apenas numa relação recíproca ideal, mas até mesmo se tornam idênticos uns aos outros, tornam-se uma e a mesma coisa (2004. p.118).

A realidade dos mitos se eleva à medida que a unidade cósmica realiza-se, ou seja, quanto mais próximos à unidade cósmica, quanto mais agregados estiverem os elementos, maior se dá a imediação com a cosmogonia.

Os arquétipos, portanto, pertencem a esse estado de coisas múltiplas e unas que acabam por constituir a verdade absoluta daquilo que se passou *ab origine*. Num sistema cíclico, comunicam-se e estruturam-se: homens ↔ relações simbólicas imagens arquetípicas ↔ mitos ↔ real manifestado ↔ sagrado ↔ cosmogonia, pelos quais os horizontes se alargam e a experiência originária, a partir da abertura sígnica, re-inaugura o *logos* velado no entre-texto, restaurando a verdade originária. Por assim dizer, é na experiência arquetípica, fundada por esse conjunto de relações, que o homem religioso participa do sagrado, e o sagrado o insere no real. Para Eliade,

quanto mais o homem é religioso tanto mais dispõe de modelos exemplares para seus comportamentos e ações. Em outras palavras, quanto mais é religioso tanto mais se insere no *real* e menos se arrisca a perder-se em ações não exemplares, “subjetivas” e, em resumo, aberrantes, (op. cit., p.85).

Sendo os arquétipos produtos da psique, ou frutos de narrativas herdadas dos nossos antepassados, um modelo celestial, ou mesmo das nossas experiências ancestrais, o que importa para este estudo é como esses modelos ainda conferem, nas manifestações contemporâneas, significados que as elevam à ordem do sagrado. Como vimos, os mitos, os arquétipos e as relações simbólicas fazem parte de um complexo sistema necessário à humanização do homem no sentido de que

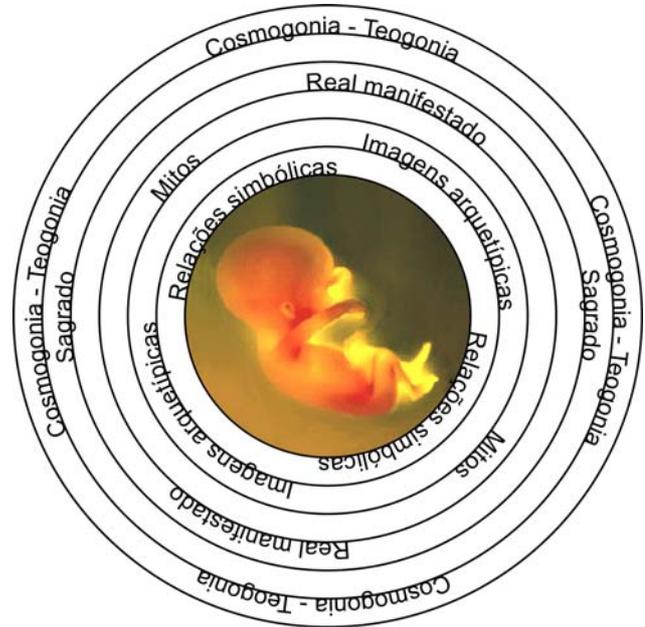


Figura 20 – Esfera da humanização do homem

promovem a abertura que lhe possibilita a transcendência e a superação do modo de ser da imanência de uma vida puramente animal.

Considerando-se que tanto o inconsciente quanto os rituais falam através da linguagem simbólica, os arquétipos, embora compreendidos de forma diferente em cada um dos conceitos apresentados anteriormente possuem um ponto em comum: a mesma força de linguagem que atua no homem enquanto modelos capazes de conferir significados à sua existência casual. Assim, não é difícil encontrarmos uma correspondência entre os arquétipos nas definições de Platão, Jung ou Eliade, já que as figuras arquetípicas são agentes que estruturam o comportamento do homem de forma a acalmar certas inquietações, seja na ordem empírica, científica ou sagrada, e possuem uma dinâmica autônoma, cujo comportamento age como forças que impulsionam às repetições das suas experiências. Por assim dizer, os arquétipos estabelecem uma realidade na qual os homens se reconhecem e se

espelham tais como as situações de morte, nascimento, destino, casamento, envelhecimento, liberdade, o bem e o mal, o poder e a autoridade, a ética, a moral, dentre outras, restaurando o elo perdido entre o ser humano e a *physis*.

No mito de Orfeu²⁵, por exemplo, encontramos os conceitos de amor, vaidade, medo, morte, ciúme, ódio, desespero, fracasso, numa trama onde o protagonista é a vítima de suas próprias tentações; tentações essas que desmascaram, no mito, as fragilidades reconhecidas no homem. Podemos observar, nas mais diferentes culturas, a existência de mitos e arquétipos similares, como no caso dos mitos cosmogônicos, que, na grande maioria, apontam para um Demiurgo cujo cenário de existência é a ausência de tudo, ou quase tudo. Tal necessidade de justificar as origens estabelece outras necessidades fundamentais: as da existência do modelo de um Pai e uma Mãe, de acordo com a experiência humana para a qual só se é possível nascer a partir da união desses dois princípios — o masculino e o feminino. Assim sendo, tanto na teoria da personalidade, quanto na das religiões, os arquétipos “pai” e “mãe” surgem enquanto símbolos geradores que constituem a base da existência humana.

No mito da criação dos *yorubás* e *fon*, ou *nagôs* e *jêjes* como são conhecidos no Brasil, povos africanos que formam um processo cultural conhecido como complexo *jêje-nagô*, a narrativa cosmogônica se estrutura na tensão dialética entre dois mundos: o *aiyé*, o mundo terreno e o *orun*, o além, conforme a conceituação *nagô*. A comunicação entre esses dois mundos se dá pelo *axé*. O *axé*, para os *nagôs*, ou *muntu*, para os congo, “é um conceito que exprime a idéia de forças

²⁵ Personagem de um mito, Orfeu destaca-se por sua habilidade musical na manipulação da lira ou da cítara, com a qual apazigua os elementos da natureza, quando desencadeados pelas tempestades. É capaz de enfeitiçar, com a sua música, todos os seres vivos e também os deuses. Graças a esta magia, chega a obter dos deuses do inferno a permissão de buscar a sua mulher, Eurídice, morta por uma serpente quando fugia das perseguições de Aristeu, com a condição de que não olhasse para trás antes de ela voltar à claridade da luz do dia. Em dúvida, Orfeu se vira e Eurídice desaparece para sempre. Orfeu acaba os seus dias mutilado pelas mulheres de Trácia, cujos amores ele havia recusado.

circulantes capazes de engendrar a criação e a expansão da vida” (LUZ, 2000. p.32). Essa palavra provém do *Yorubá àsé*, e é um conceito fundamental da visão de mundo *jêje-nagô*. São forças capazes de serem restituídas a partir do *ebó*. Por sua vez, o conceito de *ebó*, segundo Luz (Id., p.32), “implica numa concepção de ciclo vital. O ciclo vital caracteriza o ritmo do universo por sucessivos processos de renascimentos”. O *ebó* retarda o momento culminante da restituição do *ara-aiyé* ao *orun* e se concretiza através de oferendas e sacrifícios. Entre os pólos vida e morte está aquilo que para os nagôs é denominado de destino. Todo destino flui através do tempo e é movimentado pela energia do *axé*. Em contrapartida, todo destino encontra, em seu percurso, obstáculos e adversidades que atrapalham o seu fluxo normal e diminuem o seu *axé*. Para que se abram os caminhos e se regenere o *axé*, se faz necessário, portanto o ritual de oferendas do *ebó*.

Podemos ver que, na filosofia nagô, o conceito de pessoa, o *ara-aiyé*, não se separa dos conceitos de vida e morte, *aiyé* e *orun*, e de destino, que por sua vez estão interligados às questões da origem da vida e à matéria primordial da existência, que constituem o *arkhé*, o qual, para Luz:

não se restringe a um princípio inaugural histórico-social e cultural mas engloba a energia mística, constituinte da ancestralidade e das forças cósmicas que regem o universo na interação dinâmica de restituição de *axé* do *aiyé* e do *orúm* e vice-versa (Id., p. 446).

Os destinos são diferentes para cada *ara-aiyé*, e isto se explica nos relatos da criação dos nagôs. Contam os *Itans*²⁶ que o Cosmos originou-se pela vontade de *Olorum*, Ser Supremo, a partir de dois princípios rivais: *Obatalá*, princípio masculino, e *Oduduwa*, princípio feminino, e de duas formas de existência: a genérica, personificada por *Obatalá*, e a concreta, na figura de *Exu*.

²⁶ Constituem-se numa das principais fontes de conhecimento do mundo nagô. Em sua originalidade, eles fazem parte do sistema oracular e caracterizam-se como uma das principais referências do corpus oral religioso. (LUZ, Id., p.33)

*Olorum*²⁷ designou a *Obatalá* a responsabilidade de criar o mundo. Este ficou tão orgulhoso que, ao cruzar com *Exu* em seu caminho, ignorou-o completamente. *Exu*, revoltado com o descaso, resolveu fazer de tudo para atrapalhar a tarefa. Para tanto, provocou uma sede imensa em *Obatalá*, a qual só poderia ser saciada com a seiva da palmeira *igi-ope*; entretanto, tal suco o fazia cair num sono profundo. Assim aconteceu. *Oduduwa*, ao passar e encontrar *Obatalá* desacordado, não tardou em pegar o saco da existência que carregava consigo, o *opo-iwa*, e devolvê-lo a *Olorum*, contando-lhe o que havia se passado. *Olorum* então, decepcionado, entregou à *Oduduwa* a missão não realizada por *Obatalá*.

Temerosa por fracassar na missão, *Oduduwa* resolveu consultar o *babalawo*²⁸ *Orunmilá Babá Ifá*, que nessa época detinha todos os poderes oraculares, no desejo de saber quais procedimentos deveriam ser tomados para que ela pudesse se sair bem na missão. Este a aconselhou a fazer uma grande oferenda, não esquecendo de incluir *Exu* em seus agradados. Satisfeito com o que lhe coube na oferta, *Exu* não tardou em abrir os caminhos de *Oduduwa*, aconselhando-lhe a levar consigo a corrente, os pombos, as galinhas e o camaleão que faziam parte do preceito.

Olorum, aborrecido com a demora de *Oduduwa* em iniciar a tarefa, chamou-a de volta, mas foi acalmado pelo orixá que lhe ofereceu da água dos caracóis, *omi-ero*. Em seguida, sentindo-se preparada, pôs-se a caminho, sendo acompanhada dos *orixá*-filhos, que a ajudaram a criar a terra. *Oduduwa* foi o primeiro orixá a pisar no *aiyé*.

Ao acordar, *Obatalá* foi se lamentar com *Olorum*. Este, penalizado, concedeu-lhe a tarefa de criar os seres que deveriam habitar o *aiyé*, os *ara-aiyé*. Quando a criação se completou, os seres humanos dividiram-se nas suas opiniões sobre quem

²⁷ História transcrita do livro *Agadá: Dinâmica da civilização Africano-Brasileira*. (LUZ, op. cit., p.35).

²⁸ Os conteúdos expressos nos *itans* são interpretados por sacerdotes preparados, através de uma simbologia ritual própria, chamados de *Babalawo*, pais do mistério ou do segredo.

seria a divindade mais digna da adoração dos homens: se *Oduduwa* ou *Obatalá*. Por falta de um consenso, muitas guerras aconteceram até que *Orunmilá Babá Ifá* resolveu dar um fim naquela situação: convocou os dois *orixás* e colocou-se entre eles, com *Oduduwa* à sua esquerda e *Obatalá* à sua direita, declarando que ambos realizaram os dois maiores feitos; contudo, o ato grandioso da criação só poderia acontecer quando tudo quanto os dois criaram fosse reunido num só instrumento. Portanto, as ações de ambos eram fundamentais ao ato da criação. Entretanto, para que se pudesse expandir o que já havia sido realizado, seria necessário que, a partir de então, reinasse a harmonia. Após essa interferência de *Orunmilá Babá Ifá*, a confraternização finalmente reinou no *aiyé*.

As presenças de um poder supremo da criação, personificado por um Demiurgo, um Deus, um Criador; dos princípios masculino e feminino, nas figuras de Adão e Eva, ou da *Anima* e do *Animus*, de *Obatalá* e *Oduduwa*, das existências concreta e genérica ou, como queiram os platônicos, dos mundos inteligível e sensível, assim como também a existência de um inconsciente coletivo, estruturam os diálogos simbólicos que tornaram possíveis certas experiências pelas quais se extrapola a esfera física do homem. Ao se apresentarem enquanto signos que se abrem aos “Signos”²⁹, os modelos arquetípicos remetem ao não-dito, ao silêncio, ao mistério; àquilo que só se pode ser apreendido pelos sentidos quando, no comparecimento do sagrado, o homem se sente verdadeiro.

3.2.1.1 As matérias primordiais e a construção das relações simbólicas

²⁹ Fazendo referência novamente ao exposto por PORTELLA, já citado neste trabalho na página 39 (op. cit., p.72).

Assim como a Vida e a Morte, o Masculino e o Feminino, o Bem e o Mal se tornam modelos exemplares, as matérias que participam das origens também se tornam arquetípicas por uma hierofania.³⁰ Por tomarem parte nas narrativas originárias, misturam-se aos conceitos de vida e morte, feminino e masculino, imanente e transcendente. O barro e o ar, por exemplo, são as substâncias pelas quais o criador engendra a criação e a alma. Essa matéria, sagrada nas origens, para os relatos bíblicos, também aparecerá no conceito de pessoa na filosofia Nagô. Todavia, as circunstâncias de cada relato são determinantes para a construção das relações simbólicas de cada cultura, como veremos.

No *Gênesis*, *Lilit*, a primeira mulher criada por Deus a partir do mesmo barro que Adão, é excluída dos relatos. Segundo a tradição cabalística, onde é citada, Lilit se rebela contra Deus, quando este determina que deve obediência a Adão e não pode se sobrepor a ele. Por entender que ambos, por terem sido constituídos da mesma matéria, eram iguais, Lilit recusa-se submeter-se e discute com Adão, dizendo-lhe: “Somos todos iguais, já que viemos da terra” (CHEVALIER, op. cit., p. 548), fugindo do paraíso em seguida. Com esta atitude, a figura desta mulher rebelada passa a simbolizar o lado sinistro feminino, a lua-negra, a bruxa, o demônio.

Eva, a segunda mulher criada por Deus, já não teve a mesma sorte de compartilhar da matéria original; ao contrário, tornou-se secundária à criação primeira por ter sido gerada a partir da costela de Adão. Segundo as narrativas bíblicas, para as quais Eva é a primeira mulher na face da terra, Deus determina que Eva deva obediência a Adão por ter sido ele a origem de sua existência. Ao questionar a sua condição, *Lilit* põe em evidência a autoridade da matéria originária,

³⁰ Este termo é usado por Eliade como definição para explicar a manifestação do sagrado num objeto qualquer. Segundo ele, todo espaço implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente (op. cit., p.30).

o que Eva, por sua vez, jamais poderá fazê-lo. Não há, nos relatos, qualquer tentativa divina, ou humana, de dissuadir a rebeldia de *Lilit*, o que ratifica as premissas de que a matéria originária é determinante para o destino das espécies, logo, não haveria argumentos, nem divinos, que fossem capazes de convencer Lilit de que não poderia haver igualdade de tratamentos nas relações entre o homem e a mulher. Em contrapartida, Eva, sabendo-se um desdobramento de Adão, perde qualquer prerrogativa que pudesse livrá-la da condição imposta a ela por Deus. A inferioridade de Eva se caracteriza pela ausência em si do barro original, que da sua criação não tomou parte. Poderíamos pensar, se ousássemos uma leitura com base nas teorias de Platão, que a mulher, representada na figura de Eva, foge às expectativas do modelo ideal, pois a matéria arquetípica, o barro, em sua essência, não participa da sua existência.

Para os nagôs, portanto, não há essa referência de subordinação. Todavia, também as narrativas estabelecem certas verdades que acabam por decidir os mecanismos de existência desse grupo. Para os seguidores do candomblé, segundo narram os *itans*, *Obatalá*, para criar a primeira pessoa, o *ara-aiyé*, pediu aos *orixás* que encontrassem na terra a melhor matéria-prima. Após muita procura, os *orixás* encontraram e escolheram a lama, o *oke Ipori* ou *Ipori odo*. Porém, ao tomarem para si uma parte do *oke Ipori*, esta se pôs a chorar, desencorajando-os imediatamente. *Iku*, um dos *orixás* presentes, sem receio algum arrancou um pedaço da lama e tratou de levá-lo para a apreciação de *Obatalá*, sendo acompanhado por todos os outros *orixás*. Sem saber do pranto da *oke Ipori*, *Obatalá*, satisfeito, concordou que não havia matéria melhor para se fazer o *ara-aiyé*. Porém, ao ser informado pelos *orixás* do acontecido, não tardou em procurar uma solução. Foi então que determinou que *Iku* ficasse com a missão de devolver ao *oke Ipori* a parte que lhe

fora arrancada. Daí por diante, *Iku* tornou-se orixá da morte, ficando encarregado de girar por todos os cantos do mundo restituindo todas as partes do *oke Ipori* ao seu estado original. *Iku* é o único orixá que não possui assentamento³¹ no candomblé.

A constituição do homem, suas qualidades e destino, no complexo jêje-nagô, estão relacionados a um conjunto de relações que vão desde a consideração do mito da criação, descrito acima, até as suas atividades religiosas praticadas no candomblé. Portanto, a existência desse homem está, o tempo todo, vinculada à sua relação entre a imanência e a transcendência. Compreendendo essa tessitura, compreenderemos as hipóteses elaboradas para este estudo, as quais vislumbram nos mitos os elementos de preservação da cultura do samba e seus desdobramentos.

Para os jêje-nagôs a base de sua existência e o seu destino estão relacionados à sua cabeça, o *ori*. O *ori*, e o seu suporte, o *apere* são constituídos da matéria originária denominada *oke Ipori* (a lama). Com a morte, essa matéria primordial retorna, pelas mãos de *Iku*, orixá da morte, ao seu lugar de origem, transformando-se no *egun-ipori*. Isto faz com que essa substância primordial pertença tanto ao *aiyé*, *oke Ipori*, quanto ao *orun*, *egun-ipori*, e tenha participado da constituição de vários seres humanos, adquirindo memórias e qualidades ancestrais as quais serão herdadas por cada novo *ara-aiyé*. Assim, o *ori* de cada *ara-aiyé* é composto pela lama em seus dois estados *oke Ipori* e *egun-ipori*. Por este motivo, acredita-se haver um duplo de cada pessoa, um que habita no *aiyé* e outro no *orun*, este último determinando o seu destino denominado *ori-orum*.

Além disso, cabe aos orixás encontrar e retirar o *oke ipori* para a criação dos *ara-aiyês*. Isto significa que, dependendo do lugar de onde foi retirado e qual o orixá

³¹ Segundo o Babalorixá Larry, os assentamentos são lugares escolhidos no *ilê*, onde se fixa a energia dos orixás, chamados de “pegi” ou “quarto de santo”. Para a fundação desses assentamentos há um ritual de oferendas diferenciado para cada Orixá.

o retirou, serão transmitidas propriedades diferenciadas ao *ara-aiyé*, determinando a qualidade de seu *axé* e o *orixá* que governará a sua cabeça. Esse *axé*, independentemente de sua qualidade, necessita de uma constante manutenção, que é feita pelo ritual do *ebó*, pelo qual se restitui esse fluxo de energia que liga o homem ao Cosmos. A cabeça, o *ori*, de cada *ara-aiyé* tanto está vinculada ao *aiyé*, o *ori-aiyé* quanto ao *orun*, o *ori-orun*. Para que se possa restituir o *axé* do *ori*, é necessário que se realize o ritual do *bori*, fortalecendo, desta maneira, o seu destino. Assim sendo, o conceito de pessoa, na filosofia *jêje-nagô*, não se dissocia dos fenômenos que participaram da sua existência e das relações simbólicas com as quais ela mantém o seu fluxo vital em equilíbrio. Portanto, a vida de um membro da comunidade *jêje-nagô* é uma prática constante da reatualização dos mitos, aproximando-se, permanentemente, das ações divinas do início dos tempos.

Podemos notar que na filosofia *jêje-nagô*, assim como na mitologia grega, na cultura cristã, e nos demais relatos originários, a matéria, a cosmogonia, a teofania e a hierofania, organizam tessituras que interligam os mistérios da vida aos mistérios da morte, conforme o gráfico que apresentamos na figura 19, os quais definem aquilo que chamamos de destino, estabelecendo as relações transcendente e imanente constituídas na dimensão da *physis*. Segundo Luz,

somente o mito poderá falar das diversas dimensões do existir característico da cultura negra, onde o Ser também é: o mundo dos vivos, o existir dos ancestrais, as forças cósmicas que governam o universo. Esse mundo e o além, em processo de interação permanente. Em suma, o mito é o discurso capaz de representar a vida e a morte, o tudo e o nada, o pleno e o vazio, o visível e o invisível, o dito e o inefável, o mistério da existência... (op. cit., p.21)

Assim, o *constuctor* arquetípico não só motiva os exemplos a serem seguidos, como exige desse homem uma constante atuação pela qual se estabelece a ligação entre a sua existência ordinária e a extraordinária, pois requer, para a sua

realização, uma abertura que seja capaz de compreender o que se mostra e o que se oculta; o lógico e o a-lógico. Neste sentido, as matérias arquetípicas, assim como os mitos, determinam, com grande força, toda a estrutura de vida e relacionamentos desse complexo cultural. Os homens que participam dessa re-ligação vivem constantemente diante do sagrado, seja na festa, seja na oração, pois para as suas verdades, ou seus modelos, o sagrado faz parte de tudo de que participam, no sentido de que toda a sua vivência carregam consigo os mecanismos originários da sua existência, logo, repetem, em seus atos, os atos primordiais dos deuses e de seus ancestrais.

3.3 A MULHER NEGRA MÃE E A CONSTRUÇÃO DO ARQUÉTIPO FEMININO NA CULTURA BRASILEIRA

Como podemos observar, existem, em diferentes culturas, mitos e arquétipos similares que habitam o imaginário humano desde os tempos mais distantes e estabelecem os valores pelos quais se organizam os grupos. Isto pode ser ratificado tanto pelas teorias de Eliade, sobre o mito do eterno retorno e as questões do sagrado, as quais postulam que

o símbolo, o mito e o ritual expressam, em planos diversos, e com meios que lhes são apropriados, um complexo sistema de afirmações coerentes sobre a realidade final das coisas, um sistema que pode ser visto como aquele que constitui a metafísica (ELIADE, op. cit. p.17),

quanto nas formulações de Jung, a respeito do inconsciente coletivo, quando o autor considera que

um arquétipo no es, de acuerdo com su naturaleza, um mero prejuicio fastidioso; solo lo es cuando se coloca em el lugar inadecuado. El arquétipo em si forma parte de los más elevados valores del alma humana y há poblado por ello todos los Olimpos de todas las religiones (1997. p. 77).

Para este estudo o conceito de arquétipo não se desvincula da narrativa mítica; portanto, para que possamos compreendê-lo, necessita-se especulá-lo pelo viés da trama de relações que o constrói. Assim sendo, de todos aos arquétipos enumerados pelos estudos da psicologia ou da mitologia, focaremos as nossas atenções somente naquele que dialoga intimamente com as hipóteses aqui elaboradas: o arquétipo da Mãe.

A figura da mãe, como vimos, está presente nos mitos cosmogônicos enquanto princípio feminino da origem da vida. Em diferentes civilizações ela possuiu as suas representações, geralmente associadas às Grandes Deusas: Gaia, Réia, Hera, Deméter, entre os gregos; Ísis, entre os egípcios; Istar, entre os assírio-babilônicos; Iemanjá, Oxum e Iansã entre os africanos que formam o complexo lingüístico-cultural *Yorubá*; Maria, entre os seguidores do cristianismo; *Kali* entre os hindus.

Segundo Jung, o arquétipo da mãe, assim como todo arquétipo, tem uma quantidade inumerável de aspectos:

Citando solo algunas formas típicas tenemos: la madre y abuela personales; la madastra y la suegra; cualquier mujer com la cual se está relación, incluyendo también el la niñera; el remoto antepasado femenino y la mujer blanca; en sentido figurado, más elevado, la diosa, especialmente la madre de Dios, la Virgen (como madre rejuvenecida, por ejemplo: Demeter Y Ceres) (Id., p.74).

Em suas considerações, Jung acrescenta que essas representações podem ter dois sentidos diferentes: um sentido positivo, “favorável”, outro negativo, “nefasto”, tais como as deusas do destino e as bruxas. Nota-se, portanto, que o arquétipo Mãe, para as teorias da psicologia analítica, possui características essenciais boas e sombrias. As boas são aquelas relacionadas às experiências felizes da maternidade: a sabedoria, a autoridade, a proteção, a bondade, a fertilidade, o alimento, o renascimento. As sombrias, pelo oposto, estão relacionadas às relações mais

conflituosas e remetem às mães que devoram, que envenenam, que amedrontam, que amaldiçoam, contrapondo-se, nesta formulação, as duas representações desse modelo: a “mãe amável” e a “mãe terrível”. Outras projeções que se fazem para o simbolismo da mãe estão no âmbito da própria natureza, ligando-a ao mar e à terra, enquanto receptáculos e matrizes da vida, comparando-os pela fertilidade e pela fonte de vida.

3.3.1 A mulher na história e a formação do arquétipo da mãe no inconsciente coletivo

A mulher e seus dons naturais vêm sendo retratados pelas civilizações desde os tempos mais remotos, a começar pela arte do paleolítico, que data de, aproximadamente, 30.000 anos a.C., quando encontramos as primeiras representações simbólicas que deixaram evidente o arrebatamento que as qualidades naturais femininas sempre despertaram nos seres humanos. Também entre os egípcios, os astecas e os árabes existem muitos registros que acentuam na figura representada as evidências da gestação — dom exclusivo da mulher. As imagens das madonas renascentistas ou mesmo das inumeráveis mulheres-mães, perenizadas pelas diferentes linguagens da arte, de todas as épocas, não deixam dúvidas de que sempre houve uma necessidade de se imprimirem os aspectos

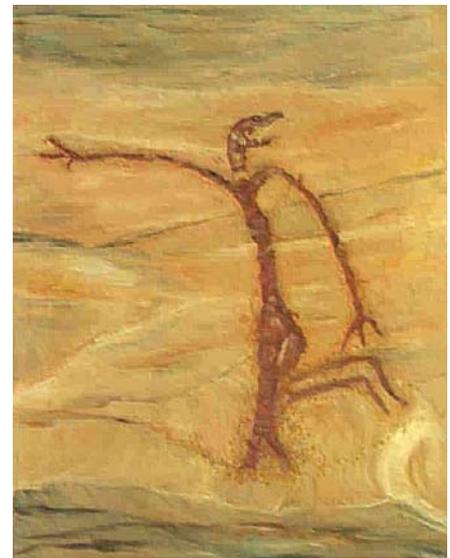


Figura 21- parto de cócoras - Pintura rupestre.

inerentes à maternidade, o que pode ser associado a dois fatores importantes: a busca pela compreensão dos mistérios sobre a origem da vida, até então

relacionadas somente à mulher, e o elo evidente e inseparável dos seres humanos com a sua progenitora (ARGAN, 1988. GOMBRICH, 1999. HAUSER, 1995).

Ainda assim, a mulher sempre foi vítima de leituras cruéis, reforçadas no decurso da história por escritores, filósofos, religiosos e outros tantos que não hesitaram em associá-la aos princípios negativos. Aconteceu nos relatos míticos, com Lilit, Pandora e Eva, por exemplo; ficou registrado nas declarações de pensadores como o matemático grego Pitágoras, para quem “há um princípio bom, que criou a ordem, a luz e o homem; e um princípio mau, que criou o caos, as trevas e a mulher” (VIEZZER, 1989, p. 96), nas orientações de Hesíodo quando alertou que “quem confia a uma mulher confia-se a um ladrão” (apud., ROCHA, 1972, p.165), também Aristóteles, Platão, o Papa Pio II, que deixaram gravados em seus escritos os seus malgrados com a figura feminina.

Muito embora a mulher, na maior parte da história, tenha sido privada do exercício pleno de sua capacidade e colocada em condição de submissão ao homem, resultando num modelo para o gênero muito aquém de suas potencialidades, curiosamente essa aniquilação não desqualificou a força do arquétipo feminino no inconsciente coletivo, tampouco se contrapôs a ele. Se, por um lado encontramos um sexo “frágil”, discriminado, pré-conceituado numa escala bem menor que a do masculino, por outro vamos perceber que própria natureza contribuiu para o fortalecimento da figura materna em face das transformações pelas quais passa a mulher quando ultrapassa da condição de filha para tornar-se mãe. Tal travessia é tão imperante e marcante que desencadeia mudanças das ordens física e simbólica, afetando, primeiramente, a consciência da mulher sobre si mesma e, em seguida, a relação com as pessoas que compartilham consigo dessa experiência.

Na prática, podemos observar isto em estudos tais como o desenvolvido por Rappaport, sobre a psicologia do desenvolvimento, quando descreve, em detalhes, as transformações sofridas pela mãe ainda antes do nascimento do bebê:

A mãe é a figura central do desenvolvimento psicológico infantil. O pai só tardiamente é percebido. Paralelamente ao contexto de fantasia familiar, haverá um significado psicológico específico da gravidez para a mãe [...] Antes da confirmação clínica da gravidez, ou mesmo nos casos em que a concepção surge de surpresa e a gestante não tem consciência de que está grávida, vários sintomas surgem, indicando que a gravidez já está mobilizando a organização psíquica (1981. p. 10).

Segundo a autora, a alteração gradativa do estado físico ao longo da gestação já é o início de um movimento natural que conduz, inevitavelmente, a uma reconstrução das relações, tanto da mulher com o seu contorno existencial — marido, mãe, pai, irmãos, etc. —, quanto da mulher consigo mesma. No mesmo estudo ela apresenta a modificação do comportamento da mãe após o nascimento do filho, explicando-a enquanto uma forma natural de adaptação do seu psiquismo às necessidades da criança, início do processo de adaptação, identificação e comunicação entre ambos:

Quando observamos uma mãe em seu relacionamento com o recém-nascido, imediatamente nos chamam a atenção os comportamentos infantis desta mãe. Ela balbucia para falar com o filho, seus comportamentos são mais corporais do que verbais. [...] Este processo, que tecnicamente chamamos de regressão, tem por finalidade adaptar o psiquismo da mãe á compreensão e entendimento das necessidades infantis (Id., p.12).

Com base nas considerações de Rappaport, podemos ponderar que os diálogos e as novas experiências oferecidas pela maternidade resgatam as experiências ancestrais que habitam o inconsciente coletivo e reordenam a dinâmica das relações, recolocando cada indivíduo num novo lugar; isto tudo fundado a partir do nascimento da mulher enquanto mãe. Tal construção contribui para a edificação do complexo materno, conforme as explicações de Jung, o qual estrutura o

arquétipo da Mãe e abriga qualidades positivas e negativas³², acentuando que a figura que se modula no inconsciente coletivo pertence ao campo simbólico, possuindo a capacidade de reelaborar o significado mais profundo da experiência da criação, firmando no indivíduo a presença do seu lugar de origem:

el aspecto positivo del primer tipo, o sea de la exaltación del instinto maternal, e esa imagen de madre ensalzada e celebrada em todas lãs épocas y todas lãs lenguas. Es esse amor maternal que representa uno de los recuerdos más commovedores y más inolvidables del adulto y constituye la secreta raiz de todo decenir y toda transformación, que es la vuelta al hogar y la vuelta a si mismo y es silencioso fundamento de todo comienzo y de todo final (JUNG, op. Cit., p. 85).

Além da experiência da maternidade, constante e comum em todos os grupos, e suas relações com a psique, podemos considerar outros estudos que aventam a hipótese de que as organizações humanas nem sempre foram patriarcais, apontando para a possibilidade de haver uma memória ancestral, na qual a Grande Mãe e a Deusa habitam como o princípio de tudo, baseada no matriarcado.

O postulado do matriarcado, defendido veementemente por alguns antropólogos no século XIX, ganhou fôlegos a partir da descoberta de uma pequena estátua do período Paleolítico, de 11.1 cm de altura, encontrada nas proximidades de Willendorf, na Áustria, em 1908. Segundo os



Figura 22 - Vênus de Willendorf

historiadores, o homem desse período não era movimentado, em suas produções, por preocupações estéticas, embora, possivelmente, tivesse alguma satisfação com

³² Para Jung, o arquétipo da mãe constitui a base do chamado complexo materno. Este complexo tem aspectos positivos, nascidos das experiências do amor maternal, e os aspectos negativos, nascidos das experiências desagradáveis e insatisfatórias.

a plástica de seu trabalho, estando a sua arte voltada especificamente para o aspecto mágico. Segundo Hauser,

qualquer outra explicação da arte paleolítica, como forma decorativa ou expressiva, por exemplo, é insustentável. Toda uma série de indícios argumenta contra tal interpretação, sobretudo o fato de que as pinturas estão, com freqüência, completamente escondidas em recantos inacessíveis e imersos em total escuridão, onde teria sido impossível usá-las como "decorações". (1995, p.6)

Assim sendo, a Vênus de Willendorf, uma das muitas estatuetas femininas da fecundidade produzidas no Paleolítico, deixou margens para que se presumisse que



Figura 23 - Venus de Laussel –
Período Paleolítico

o fato de ter sido entalhada visivelmente num estado pré-natal, destituindo-a de qualquer compromisso aparente com a estética, revelava que a única preocupação daquele grupo era com a representação da mulher enquanto procriadora e possuidora dos poderes mágicos da reprodução. Por suas formas arredondadas e bulbosas, concluíram, portanto, que o objeto era um tributo às forças divinas, as quais dominavam os mistérios da origem da vida.

O maior defensor da Teoria do Matriarcado foi o suíço Johann Jakob Bachofen³³ (1815 - 1887), para quem as primeiras sociedades humanas organizavam-se em torno da mãe, uma vez que desconheciam participação masculina no processo reprodutivo. Além do mais, viviam dentro de uma organização social coletivista, tribal e de caráter nômade, cujas relações entre homens e mulheres não eram monogâmicas. Uma vez que não havia nenhum elo físico, visível, que pudesse associar o nascimento de uma criança à figura do homem, os filhos, pelas evidências do fato, só pertenciam às mulheres. Isto, segundo o antropólogo, fez com

³³ Jurista, antropólogo, e historiador, é conhecido para seu trabalho na teoria do matriarcado, *Das Mutterrecht* (1841).

que os laços afetivos se constituíssem somente entre a mãe e a sua prole, estendendo-se à linhagem da mulher, modulando uma sociedade matrilinear. Por relacionarem a figura feminina à proteção e cultivarem por ela um certo tipo de adoração e reverência, é que, segundo os defensores da teoria do matriarcado, possivelmente possa ter havido um deslocamento dessa relação para o plano mítico, resultando nos cultos de venerações às Deusas.

Os princípios gerais da Teoria do Matriarcado definiam que:

- 1 - A única linha válida é a matrilinear, na qual é o sangue da mãe que determina a descendência e as posses da prole.
- 2 - O lar materno define o domicílio da família. O homem, a mulher e as crianças vivem no local do grupo com que a mulher se relaciona.
- 3 - Na ausência de casamentos fixos ou monogâmicos, o papel do pai é assumido pelo irmão da mãe.
- 4 - A proeminente posição da mulher no culto e na religião. A aceitação de que o patriarcado sucedeu o matriarcado pertence científica e historicamente à teoria da evolução do século XIX.

Segundo os adeptos desta corrente, o matriarcado entrou em declínio a partir da fixação do homem, com o advento da agricultura, no período Neolítico, há, aproximadamente, oito mil anos. Ao se estabelecer na terra e manipular a natureza em seu favor, os seres humanos obtiveram o controle sobre os dois fenômenos que mais os deixavam a mercê do destino e da sorte: as variações climáticas e a fome. Associadas à descoberta do fogo, ao fabrico das ferramentas, à caça, à pesca e, posteriormente, à olaria, a agricultura e a domesticação de animais aumentaram o desempenho da raça sobre as adversidades naturais, iniciando-se aí uma espécie de triunfo do homem sobre as forças antes desconhecidas. Mas foi a condição de

sedentário que lhe permitiu observar mais atentamente os movimentos comuns da natureza, nascimento, vida e morte, e compreender a participação masculina no mecanismo de reprodução das espécies. Uma vez validada a supremacia física do homem e reconhecida a sua importância na procriação, fortaleceu-se o discurso do domínio pela força, enrijecendo e separando os papéis sociais entre homens e mulheres, os quais passaram a ser comandados por uma nova ordem, não mais baseada na matrilinearidade, mas na potência física e no poder da força de ação, na e contra a natureza:

Foi neste período que o papel do macho na fecundação ficou mais evidente, provocando uma certa oscilação entre o elemento feminino e o masculino. A Grande Deusa, como dito anteriormente, que aparecia acompanhada de um jovem deus, mas que se mantinha sempre superior a ele, vai agora ser mostrada com um esposo e/ou filho destinado ao papel essencial de procriador. Pouco a pouco, a serpente, símbolo feminino lunar, transmutou-se em falo e, em seu novo aspecto, passou a ser o esposo de todas as mulheres (BARROS, 2004, p.39).

O cerceamento do espaço e a produção e a acumulação de bens originaram o princípio da propriedade privada, incluindo-se nesse rol a família — pai, mãe e filhos —, enquanto patrimônio a ser defendido. Em contrapartida, as guerras, baseadas na resistência física e na inteligência, reforçaram no homem a sensação de potência e superioridade sobre as espécies, deixando margens para se pensar que foi no período Neolítico que a mulher perdeu a sua supremacia e o seu espaço de domínio, tendo os seus direitos reduzidos, tanto no Panteon dos Deuses, onde a deusa ganhou uma versão fragilizada, a exemplo da Virgem Maria, quanto na escala social, tornando-se, a partir de então, patrimônio do homem que, com a imposição da monogamia na relação entre os sexos, tornou-a cativa e sujeita aos seus desmandos. Isto ocorreu nas sociedades, dentro e fora dos núcleos familiares, a

partir de uma nova forma de controle denominado sociedade patriarcal, conforme descreve Narvaz:

Mais tarde, estabelecida a propriedade privada, as relações passaram a ser predominantemente monogâmicas, a fim de garantir herança aos filhos legítimos. O corpo e a sexualidade das mulheres passou a ser controlado, instituindo-se então a família monogâmica, a divisão sexual e social do trabalho entre homens e mulheres. Instaura-se, assim, o patriarcado, uma nova ordem social centrada na descendência patrilinear e no controle dos homens sobre as mulheres. (P. 50. 2006 revista)

No entanto, a teoria da possível existência, num tempo pré-histórico, do matriarcado foi amplamente combatida no século XX e não há nenhuma evidência que possa comprovar, de fato, a presença desse tipo de regime. Todavia, tendo havido ou não, a verdade é que o princípio feminino, seja na figura da deusa, da terra ou de outra entidade qualquer, está presente nos relatos míticos e habita o imaginário humano das formas mais complexas e simbólicas que se possam conceber (ENGELS, 2003; VIEZZER, 1989; BEAUVOIR, s.d.).

Nem todas as culturas tiveram uma organização nos moldes rígidos da cultura ocidental, principalmente durante e após o Império Greco-romano, quando o cristianismo sofreu reformulações para se adequar ao formato desejado pela Igreja Católica Apostólica Romana. As mulheres, já discriminadas na Grécia Antiga, perderam ainda mais os seus direitos, os quais não representavam, sequer, um terço dos conferidos aos homens. Na estrutura do axioma implantado, o corpo foi abarcado por todas as responsabilidades morais e éticas impostas pelo regime patriarcal, sendo os seus atos refletidos diretamente na moral família, a qual, compreendida como propriedade particular do pai, tornou-se esteio da sociedade. Nesse sistema, a mulher, enquanto bem e propriedade do chefe-de-família, foi relegada à margem de todos os privilégios legais, ficando cada vez mais alijada dos benefícios comuns aos homens, tais como a liberdade de escolha e o poder de expressão e decisão.

As perdas sofridas, nos âmbitos público e privado, foram mascaradas por uma proposta religiosa voltada a uma espiritualização, na qual o único modelo a ser seguido era o de uma virgem-mãe. A estratégia dessa imposição sorrateira, pautada num comportamento virginal³⁴, era acentuar valores que cerceavam a liberdade feminina, diminuindo as oportunidades do adultério, firmando um ideal de mulher pautado no agrado, na submissão e na servidão aos homens, principalmente os pais e maridos, e na anulação dos seus desejos sexuais: uma presença feminina dedicada, somente, à casa e aos filhos, embotando, desta maneira, a sua natureza humana, evidenciando as qualidades da castidade e da pureza, resumindo o seu papel ao cuidado com a sua família e procriação sem prazeres. Tal estratégia preservou, em parte, e acentuou o modelo arquetípico da mãe, ainda que o separando da sua condição de fêmea.

O Brasil recebeu como herança, por ser colônia de um país predominantemente católico, todas as mazelas que acompanhavam os discursos e as práticas que deformavam a mulher perante a sociedade, adaptadas, obviamente, às condições sociais do país, naquele tempo latifundiário e escravagista. A sociedade colonial brasileira formou-se a partir de uma miscigenação de populações: portugueses, predominando enquanto elemento branco — embora tenha havido a presença de espanhóis, holandeses e franceses —, ciganos, indígenas e africanos, o que a tornou, de certa forma, diferente das demais sociedades contemporâneas.

A Colônia, portanto, tornou-se um arremedo de Portugal, que, embora tenha trazido os seus valores e suas regras familiares, deparou-se com situações

³⁴ Segundo Rocha, a virgindade da mulher sempre “preocupou o espírito humano perenemente, através dos séculos, envolta em superstições e lendas. [...] Conferiu-se à virgindade feminina atributo sagrado na antiguidade pagã; alcançou na família patriarcal burguesa valor disputado no mercado nupcial; figura como tabu nos ritos de puberdade e pré-matrimoniais dos selvagens; sublimou-se sob forma de culto da Virgem Maria e instituição do matrimônio sacramental cristão, mas também foi sempre apreciada como iguaria da luxúria nos banquetes orgíacos dos antigos e contemporâneos” (p.25, 1972).

incompatíveis, tais como: a escassez de mulheres, a qual perdurou até o século XVIII, possibilitando aos colonos a constituição de famílias com negras, índias e mulheres de “vida errada”, que vinham de Portugal somente para atendê-los, e a moral repressora, salvaguardada pelos Jesuítas e pelos visitantes do Santo Ofício, cuja maior preocupação estava em preservar o “sangue puro” das elites sociais brasileiras a fim de garantir que os privilégios, títulos honoríficos e cargos públicos ficassem concentrados nas mãos de poucos. A rigidez dos costumes, principalmente contra as mulheres, acentuou-se à medida que o número de mulheres brancas disponíveis para o casamento foi se compatibilizando com o número de homens brancos solteiros. Neste sentido, também a mulher brasileira, tão podada quanto a européia, não fugirá às regras do patriarcado e ficará sujeita aos desejos e tratos de seu pai ou marido no que diz respeito ao seu destino.

Porém, muito se deve às mulheres negras a formação do arquétipo da mãe no inconsciente coletivo do brasileiro. Muito próximas às famílias, estas, designadas para o trato com as crianças brancas, eram, na maioria das vezes, dentre os adultos, as pessoas que mais se afeiçoavam a elas. Em *Casa-grande e Senzala*, Freire descreve os pequenos detalhes da relação cultivada entre essas mulheres e as crianças, que, de um modo geral, se desejarmos uma comparação com as pesquisas de Jung, encontraram nela o perfil dos aspectos positivos do complexo materno apresentado pelo psicólogo:

Todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma e no corpo a sombra, ou pelo menos a pinta do indígena ou do negro. [...] Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal- assombrado. Da mulata que nos tirou o primeiro bicho-de-pé de uma coceira tão boa (1989, p. 283).



Figura 24 - Ama escrava e menino Augusto Gomes Leall 1860 – www.unb.br

Freire também apresenta a ação predominante das amas negras sobre as tradições trazidas pelos colonos brancos, as quais foram enriquecidas ou modificadas pela influência das escravas. “Da ama do menino. Da negra velha” (Id., p. 327). Isto se deu na proteção mística — as conhecidas

“simpatias”, nas canções de ninar, nas crendices populares, nas histórias portuguesas que “sofreram no Brasil consideráveis modificações na boca das negras velhas ou amas-de-leite. Foram as negras que se tornaram entre nós as grandes contadoras de histórias” (Id., p.330)³⁵. Na verdade, o que Freire não descreve é que essas mulheres, para se tornarem mães-de-leite, tinham, muitas das vezes, os seus filhos sequestrados por seus algozes, e muitos deles eram assassinados ainda bebês. Quando, em função dessa agressão sofrida, os



Figura 25 - A Ama-Cliché R. Lindermann / www.unb.br

leites dessas mulheres secavam, muitas vezes as “sinhás” ordenavam que os seus seios fossem arrancados como castigo e exemplo para as demais mulheres escravizadas. É de se admirar, portanto, que apesar de tanta dor, de tantas perdas,

³⁵ Segundo Freire, havia uma instituição africana chamada *akpalô* “que floresceu no Brasil na pessoa de negras velhas que só faziam contar histórias. Negras que andavam de engenho em engenho contando histórias às outras pretas, amas dos meninos brancos. Velhas estranhas que apareciam pelos bangüês da Paraíba: contavam histórias e iam-se embora. Viviam disso. Exatamente a função e o gênero de vida do *akpalô*.” Essas histórias geralmente tinham como personagens animais e pessoas que se comunicavam e misturaram-se às portuguesas, quase todas histórias de madrastras, castelos, reis e rainhas. (Id., p.327)

de tanto sofrimento, ainda lhes restasse alguma ternura para dedicar aos filhos daqueles que tanto as maltrataram.

Alimentando e zelando os meninos brancos, falando em seus ouvidos, contando histórias, foram povoando, ao longo do tempo, o imaginário das crianças brasileiras com os vultos da africanidade. Além disso, a linguagem que negras adotaram para dialogar com as crianças foi amolecida pela duplicidade da sílaba tônica, reforçando, de forma carinhosa, a mensagem a ser transmitida, muitas delas relacionadas ao trato carinhoso, tais como: neném, dodói, papá, mimi, pipi. Os nomes também foram amaternados pela nova forma de linguagem, “as Antonias ficaram Dondons, Toninhas, Totonhas; as Teresas, Tetés; os Manuéis, Nezinhos, Mandus, Manés; (Id., p. 331)”. Esse deslocamento, baseado na retirada dos rr e ss das palavras, rompeu com a fala solene e enrijecida, comuns aos adultos, e facilitou, consideravelmente, o processo de re-significação, identificação e fixação dos hábitos, costumes e crenças por elas ensinados, aconchegando o diálogo entre as partes, fazendo com que as crianças brancas se aproximassem ainda mais das mulheres negras, estabelecendo um processo de assimilação cultural com menos ruído do que o habitual.

Diferentemente da Europa, onde os serviços da ama-de-leite foi aos poucos sendo combatido por médicos higienistas em favor da saúde das crianças, no Brasil a mulher negra enraizou-se nas famílias, adequando nelas o seu *modus operandi*, ocupando, muitas vezes, um espaço de prestígio entre seus senhores mesmo após a sua alforria:

Quanto às mães-pretas, referem as tradições o lugar verdadeiramente de honra que ficavam ocupando no seio das famílias patriarcais. Alforriadas, arredondavam-se quase sempre em pretalhonas enormes. Negras a quem se faziam todas as vontades: os meninos tomavam-lhe a bênção; os escravos tratavam-na de senhoras; os boleiros andavam com ela de carro. E dia de festa, quem as visse anchas e enganjentas entre os brancos de casa, havia de supô-las senhoras bem-nascidas; nunca ex escravas vindas da senzala (Id., p 352).

Vale ressaltar que as mulheres na Europa optavam pelas mães-de-leite por uma questão de luxo ou modismo. Existiam duas categorias para este serviço: as “amas internas”, preferidas por quem podia pagar mais, pois era mais fácil mantê-las sob vigília, impedindo-as de praticar atos que pudessem comprometer a saúde da criança, e as “amas externas”, mais comuns na França que em Portugal, para quem as famílias entregavam os seus filhos até que estes superassem a fase de amamentação. O leite dessas mulheres era denominado leite “mercenário”, o que denota uma relação estritamente comercial, sem afetos por parte das mães substitutas. A ama externa, principalmente, além de favorecer à ruptura dos laços maternos, ainda, em muitos dos casos, fazia da criança uma vítima de seus maus tratos, comprometendo a sua saúde, levando-a, inclusive, à morte (COSTA, 1983). No Brasil, ao contrário, a mãe-de-leite muitas das vezes tinha a tarefa de ocupar o lugar da verdadeira mãe por motivos extremos, como no caso do falecimento precoce: “Um fato triste é que muitas noivas de quinze anos morriam logo depois de casadas. [...] Morriam de parto — vãs todas as promessas e rogos a Nossa Senhora da Graça ou do Bom Parto. Sem tempo de criarem nem o primeiro filho” (Id., p. 349). Ou, mesmo sem uma tragédia dessa natureza, não havia, por parte da mulher negra, interesse algum em comercializar o seu leite, aliás, a ela era imposta essa condição, sem alternativas. Portanto, a relação do aleitamento não passava pela instância financeira. À mãe-de-leite era infligida a tarefa da amamentação, mesmo que contra a sua vontade. Se existia algum interesse embutido nessa relação, esse se dava pelo fato de as negras serem consideradas mais fortes em suas estruturas físicas, sendo o seu leite mais nutritivo que o das mulheres brancas. Assim sendo, a mãe natural não se desfazia de seu filho no período da lactação, mas escolhia para ele o que considerava melhor em termos de nutrição, ou por não gozar de plena

saúde para o cuidado com a criança, ou, por não considerar o seu leite próprio para a alimentação de seu filho, conforme relata Freire:

A esse fato, e não a nenhuma imposição da moda, deve-se atribuir a importância, em nossa organização doméstica, da escrava ama-de-leite, chamada da senzala à casa-grande para ajudar franzinas mães de quinze anos a criarem os filhos. [...] A tradição brasileira não admite dúvida: para ama-de-leite não há como a negra. (Id., p. 360/361)

No entanto, quem mais sofria nessa relação era a criança negra, principalmente antes da proibição do tráfico negreiro; em muitos casos, eram assassinadas ou raptadas de suas famílias para que a mãe-de-leite se dedicasse somente ao filho do senhor.

Recorrendo novamente às explicações da psicologia para compreender os laços que se estabeleceram entre as mulheres negras e mães-de-leite e as crianças brancas no Brasil, percebemos que um dos fatores mais importantes da amamentação para o desenvolvimento do bebê está, não tempo do aleitamento, mas na qualidade e no conjunto de relações que a mãe traz para este momento, tais como: o embalo, o diálogo, o carinho. Assim sendo, mesmo substituindo a mãe natural das crianças brancas, as negras ofereceram a elas, não somente os seus seios ou leite, mas a ternura do ato acompanhada de todo aparato cultural que possuíam; ao fazer isto, estabeleceram vínculos estáveis de amor, independentes de sua consangüinidade:

Não importa apenas dar o seio. O que importa é como o seio é dado, como as solicitações paralelas da criança são atendidas, [...] Mamar deve ser acompanhado de um ritual prazeroso de conhecimento de uma figura amada e permanente. [...] Não importa se a mãe é verdadeira ou não ao nível biológico. Importa, sim, que seja uma figura capaz de criar laços estáveis de amor e de confiança na relação estabelecida com o bebê. (RAPPAPORT, Op. cit., p. 38)

Outro elemento bastante pertinente para a sustentação das nossas hipóteses é a própria mitologia jêje-iorubana e seus deuses e deusas, os orixás. Os orixás são

mitos que fazem parte da tradição oral dos diferentes povos do complexo lingüístico jêje-nagô que configuram as forças que regem o universo, representadas por entidades masculinas e femininas. Alguns deles vieram para o Brasil e garantiram a continuidade civilizatória transatlântica de determinados valores transcendentais da África; outros, em função da difícil adaptação de seus valores simbólicos ao novo território, se perderam com o passar do tempo. É importante percebermos que, na filosofia nagô, o equilíbrio entre os princípios masculino e feminino é a base fundamental para o equilíbrio do próprio universo; portanto, as forças de deuses e deusas se estabilizam mutuamente pela contra-força de cada um. Por esse motivo, os orixás femininos gozam de tantos poderes quanto os orixás masculinos, variando, somente, em suas formas de ação, as quais são determinadas por suas origens.

Os orixás femininos que mais contribuíram com a cultura negro-brasileira foram: Yemanjá, Oyá ou Iasã, Oduduwa, Nanã Buruku, Oxum, Ossãe e Obá. Segundo Arthur Ramos, as deusas africanas chegaram ao Brasil por intermédio de Iemanjá, tendo vindo com ela mais dois orixás-mães: Oxum e Nanã, sendo adaptadas às condições da nova terra. Iemanjá, que habitava o rio Ogum, passou a pertencer ao mar. Oxum, divindade dos rios, ganhou as cachoeiras e assim por diante. “A nova geografia reorganizou o panteão; a nova cultura reorganizou o patronato” (VALLADO, 2002, p.33).

Graças à autoridade dos orixás femininos e ao fato de o exercício religioso não ter retirado dos corpos dessas deusas-mães as suas sexualidades, a feminilidade das negras africanas e brasileiras não foi compreendida por esse grupo como uma transgressão ou ofensa aos atos sagrados. Ao contrário, nos relatos desses mitos sempre habitaram paixões, desejos, seduções e até artimanhas e traições das formas mais variadas e totalmente desvinculadas e descomprometidas

da moral imposta pela cultura branca. Como a prática sócio-cultural negro-africana não se separou da prática religiosa, esse grupo não reputou um corpo sem prazeres e vaidades, permitindo que as mulheres fossem tão mais mãe quanto mais se fizessem fêmeas e tão mais fêmeas quanto mais se tornassem mães. Livres da culpa, as mulheres dessa cultura, cujas ações espelharam-se nas de suas deusas, tiveram uma plenitude na relação do exercício de seu corpo em sua máxima potencialidade: o prazer e a maternidade.

Muito embora a cultura patriarcal tenha implantado um modelo de mulher ideal para um regime capitalista, e esse modelo tenha negado qualquer possibilidade de um matriarcado, não há como negar que, em todas as culturas, a força e a presença da figura materna são tão fundamentais aos indivíduos que acabam por estabelecer no núcleo das famílias um sistema que submete à mãe as suas referências de base. Isto pode ser compreendido se aceitarmos as teorias dos mitólogos que afirmam que a humanidade possui uma memória ancestral herdada dos seus antepassados, unidas às dos antropólogos do século XIX, para as quais existiu, no início da organização humana, um regime centrado no sexo feminino. Tais postulados autorizam-nos a pensar na possibilidade de que o matriarcado possa ter fundado o mito da deusa e este, por sua vez, ter se preservado, com vigor, no inconsciente das civilizações, estabelecendo um princípio feminino capaz de estruturar o sistema simbólico das gerações futuras, que, mesmo sob a ditadura dos governos masculinos, permaneceu latente em cada ser humano, vindo à tona sempre que se faz necessário reestruturar as organizações dos grupos, quando esses necessitam descer às suas raízes para reencontrar o verdadeiro sentido de suas existências.

Reconhecendo isto, passamos a compreender, portanto, o porquê de a mulher e mãe negra possuir tanta força na cultura brasileira. Ora, tendo ela tomado nos braços o pequeno, quando este ainda mal podia distinguir a face de sua verdadeira mãe, a qual, segundo os estudos da psicologia, só pode ser realmente discriminada pelo bebê a partir do quarto mês, tendo cantado para ele, ninado o seu sono, contado-lhe histórias fantásticas, cuidado, com dengo, de sua alimentação, e desenvolvido por ele um amor comum aos seus verdadeiros filhos, estabeleceu um modelo arquetípico da mãe, próprio das experiências culturais elaboradas por estas trocas simbólicas. Isto se explica tanto pela psicologia, como vimos, quanto pelos estudos das religiões, no sentido de que “a forma de representação mítica e religiosa não produz simplesmente determinados fatos da estrutura social, mas que ela pertence aos fatores em virtude dos quais se estrutura toda consciência comunitária viva” (CASSIRER, 2004, p. 336). Numa das obras do poeta Patativa do Assaré³⁶ a força dessa imagem, na cultura do país, fica evidente:

[...] Quem pela infância passou,
O meu dito considera,
Eu quero, com grande amô,
Dizê Mãe Preta quem era.
- Mãe Preta dava a impressão
Da noite de iscuridão,
com seus mistero profundo,
Iscondendo seus praneta;
Foi ela a preta mais preta
Das preta qui eu vi no mundo.

[...] Se chegava a noite iscura
Com seus negrume sem fim,
Ela com toda ternura,
Chegava perto de mim
Uma coisa cochichava
E depois qui me bejava,
Me levava pra dromida
Sobre os seus braços lustroso.
Aquilo sim, era gozo,
Aquilo sim, era vida.

³⁶ Antônio Gonçalves da Silva, dito Patativa do Assaré, nasceu a 5 de março de 1909 na Serra de Santana, pequena propriedade rural, no município de Assaré, no Sul do Ceará. Publicou *Inspiração Nordestina*, em 1956, *Cantos de Patativa*, em 1966. Em 1970. Tem inúmeros folhetos de cordel e poemas publicados em revistas e jornais. Está sendo estudado na Sorbonne, na cadeira da Literatura Popular Universal, sob a regência do Professor Raymond Cantel. Patativa do Assaré era unanimidade no papel de poeta mais popular do Brasil.

Neste sentido, a mulher e mãe negra não só restaura as perdas sofridas pelo negro, como também contribui para a adequação do homem branco à sua nova condição, bastante desfavorável, em terras brasileiras. O arquétipo que se constrói para os descendentes, tanto dos negros quanto dos brancos, é o de uma Mãe, cujos atributos maiores são força, coragem, fé, resignação e esperança.

3.4 CANDOMBLÉ: UM MATRIARCADO DE RESISTÊNCIA

O regime escravocrata no Brasil não só explorou o negro africano, mas também o destituiu de seu patrimônio cultural e lhe impediu se inserir, discriminando-o, no universo cultural de raízes européias, exilando, sob torturas, num território estranho, com o qual não estabelecia nenhum tipo de identificação. Além da escravidão a que eram submetidos, e as mais cruéis formas de tratamento, os povos aprisionados tiveram que conviver com uma política racista e preconceituosa, onde foram discriminados por suas cores, feições, religiões, costumes e modo de ser (DAVIS, 2001; CARNEIRO, 2005; CASCU DO, 1965; GURAN, 2000).

Se, por um lado, a forma como a escravidão foi conduzida provocou grandes feridas que se alastraram por dezenas de gerações, por outro, dado o caráter resistente dos negros, característica que podemos atribuir à fé que possuíam em seus *orixás*, o flagelo, a agonia, os destratos e o subjugo aos quais foram submetidos geraram núcleos de resistências contra a sociedade escravocrata, o que, segundo Barros (2003), fortaleceu a necessidade de “reconstrução de uma África mítica, por meio da perspectiva religiosa” pela qual “a memória coletiva reconstruiu uma liturgia em que a prece talvez tenha sido o momento mais dramático. Nela eram evocados os lugares, os objetos (BARROS, id., p.17). Assim sendo, os primeiros sinais da insurgência negra contra a sua condição escrava

foram manifestados no silêncio da oração, quando, imbuídos de muita fé, os povos escravizados procuraram caminhos para restaurar os seus patrimônios simbólicos e fundar, mesmo que distantes, uma nova África, habitada por todos os seus elementos sagrados. Foi graças às preces trazidas dos diferentes pontos do continente africano que os relatos míticos puderam ser preservados e a estrutura religiosa do povo negro-africano ser reelaborada e exercitada, possibilitando, desta forma, a restauração dos seus laços familiares e a reorganização da diáspora negra no então Novo Mundo.

Os africanos aqui chegados eram separados por critérios que não consideravam os laços consangüíneos. Os núcleos familiares, quando não desfeitos na própria África, desmantelavam-se no Brasil, com dispersão de seus membros pelos diversos cantos do país. Assim, em terra estranha, impedidos de manifestar suas práticas culturais e sujeitos aos maus tratos, esses povos entenderam que uma reorganização familiar, mesmo que entre diferentes etnias, tornava-se fundamental para a manutenção de seus valores, e de sua própria sobrevivência, pois criava a necessidade de uma territorialização, por onde a dinâmica civilizatória do negro escaparia às repressões da ideologia européia e conseguiria restaurar um novo espaço de existência.

Esse espaço materializou-se com a fundação dos terreiros de candomblé, primeiramente na Bahia e, em seguida, trazidos para o Rio de Janeiro com a vinda dos negros para a Capital Federal em busca de trabalho, após a abolição da escravatura. A força mítico-religiosa desses terreiros fortaleceu as práticas da diáspora negra, transformando-se numa região política e cultural, aonde a memória africana veio a ser preservada a partir da organização dos negros que se fundamentava nos preceitos do culto aos orixás. Os cultos se desdobravam em

encontros nos quais os ensinamentos dos mais velhos eram passados aos mais novos e o prazer do corpo, proporcionado pela dança do samba e pela paixão comum, promovia instantes de contato, relaxamento e trocas, restaurando o vigor das tradições dos primeiros afro descendentes, possibilitando, a partir das diferentes visões de mundo que se tinha, estruturar-se uma nova organização de caráter heterogêneo e includente.

O que se tem, a partir de então, é um clarão aberto no meio de um sistema, cuja predominância é o reconhecimento das invariantes e a valorização da raça branca. O espaço e tempo modernos, demarcados pela circulação do capital e pelo poder de lucro, se vêem ameaçados por um outro modelo, no qual espaço e tempo se integram a partir da relação entre o homem e o universo. Para a cultura do negro, o real não pode existir desvinculado dessa troca, portanto, o espaço só possui algum significado dentro de uma visão cosmogônica, para a qual a terra, o homem e o ritmo do universo possuem elos inseparáveis. Portanto, o convencional, os bens capitais, os objetos de decoração, muito comuns nas estruturas arquitetônicas das casas burguesas, não possuirão valores nesse território que, antes de qualquer coisa, deveria conter em si a organização de uma casa-templo, cuja estrutura necessita do espaço urbano, com lugares próprios para receber tanto o público, quanto o privado, e o lugar da mata, representação das florestas africanas e da terra em seu estado de fertilidade.

Chegamos, portanto, à região donde brotam os primeiros sinais da Mãe Baiana do Samba. Após uma prévia compreensão da importância dos mitos, das experiências arquetípicas, das relações simbólicas e da força do arquétipo da Mãe para o homem, principalmente aquele que vive em constante ligação com as ações sagradas, e aqui focalizamos especificamente o complexo jêje-nagô, podemos

considerar que foi no ato da resistência religiosa, pela fundação dos terreiros de candomblé, que a dinâmica da civilização negro-brasileira iniciou-se, predominando nela o papel feminino, pois, como veremos, os territórios de subsistência, os terreiros de candomblé, por suas próprias naturezas, delegaram à mulher as suas principais atividades. Portanto, compreender como se organizaram os candomblés no Brasil, mesmo que de uma forma breve, ajuda-nos a entender as engrenagens do samba e o seu matriarcado.

A procedência dos negros que vieram para o Brasil é bastante contraditória em função dos poucos esforços dispensados para se reconhecer e registrar as diferentes raças e costumes dos africanos escravizados em terras brasileiras. Esse descaso, fruto de uma mentalidade colonial perversa e preconceituosa, para a qual os negros não passavam de utensílios destinados ao trabalho braçal, desprezou, desde o início da colonização, os conhecimentos sobre as raízes negro-africanas que tanto concorreram para o desenvolvimento cultural do país. Nina Rodrigues já apontava, nos finais do século XIX e no início do XX, as dificuldades que sempre existiram no reconhecimento dos diferentes povos escravizados e o grande equívoco que se cometia ao resumir as diferentes etnias numa única raça, ignorando-se as características de cada povo, suas linguagens e seus rituais. Segundo ele,

bem longe está da realidade a uniformidade étnica aparente que dá ao homem africano o seu negro verniz pigmentário. A confusão do camita e até do semita com o sudanês e o banto tem algo, alguém já o disse, da ignorância que enxerga nos cetáceos simples peixes (2004. p.29).

Para Rodrigues, urgia a necessidade de se investir, com muito cuidado, nos estudos sobre os diferentes povos que compunham a massa escrava no Brasil, pois as possibilidades de uma fidelidade histórica se esvaíam em função da idade avançada

dos escravos africanos e a possibilidade de, com a morte próxima, os registros, de cunho oral, perderem-se todos.

Os receios do pesquisador se confirmaram, e hoje, quando tentamos mapear as heranças culturais brasileiras de origem africana, encontramos materiais que muitas vezes divergem entre si em face das lacunas deixadas para trás, as quais os estudiosos tiveram que restaurar com muito esforço, criando uma nebulosa sobre a fidelidade dos fatos. Assim, resta a sensação de que, por mais que tentemos ser justos com as nossas matrizes africanas, sempre nos escaparão detalhes que possivelmente muito enriqueceriam os trabalhos a respeito da cultura negro-brasileira.

A política da escravatura nunca se preocupou em preservar os laços familiares das comunidades escravizadas. Os milhares de homens africanos chegados ao continente brasileiro eram distribuídos de forma aleatória e indiscriminada, resultando num agrupamento de negros de diferentes procedências, os quais, na maioria das vezes, sequer falavam a mesma língua. A falta de registros de suas origens, a desorganização que impossibilitou uma identificação posterior de cada grupo e a forçosa miscigenação à qual foram submetidos, ocasionou na perda e no desgaste de muitos aspectos relevantes sobre as tradições dos negros africanos. O pouco que se tem deve-se aos esforços de pesquisadores como Nina Rodrigues e, posteriormente, Edison Carneiro que, de alguma forma, conseguiram mapear as raças e os costumes desses povos, assim como também nortearam os pontos geográficos onde se concentraram. Graças aos seus empenhos, nos é possível traçar, com certa consistência, um panorama das suas trajetórias religiosas, considerando-se este aspecto como um dos principais fatores da difusão dos costumes negro-africanos na cultura brasileira.

Segundo Carneiro (1981), os povos africanos aprisionados no Brasil podem ser divididos em duas grandes categorias: sudaneses e bantos. De acordo com as suas pesquisas, os negros bantos vieram do Sul da África, onde estão localizados os países de Angola, Congo e Moçambique e foram afixados, em sua grande maioria, nas cidades do Maranhão, Pernambuco e Rio de Janeiro, donde, em migrações menores, se estenderam às Alagoas, ao litoral do Pará, às Minas Gerais, Estado do Rio e São Paulo. Os povos bantos são constituídos pelos angolas, os benguelas, os moçambiques, os macuas, os congos, conforme ilustrado na figura nº 26:



Figura 26 – Mapa com a demarcação a rota percorrida, da África para o Brasil, pelos navios negreiros.

Os sudaneses foram retirados da zona do Níger, na África Ocidental e introduzidos na Bahia, de onde se espalharam pelo Recôncavo baiano. Esse povo, por sua massa muscular maior que a dos bantos, geralmente magros e esguios, foi mais explorado nas lavouras e nos engenhos de cana-de-açúcar, onde o esforço físico era bastante exigido. O grupo de sudaneses se dividia em duas culturas: a *Yorubá*, de fetichismo *Jêje-nagô*, e a cultura *malê*, adepta dos preceitos do Islã. Pertenciam ao grupo dos Yorubás as nações *Nagô* ou *Yorubá*, *Ijexá*, *Egba*, *Quêtu*, procedentes da Nigéria, os *Fantis* e *Ashantis*, nativos da Costa do Ouro e Daomé e os *Jêjes*, procedentes da Costa da Mina.

Categorias de negros importados para o Brasil					
Negros bantos Sul da África		Negros sudaneses Zona do Níger – África Ocidental			
		Sudaneses Cultura loruba – fetichismo Jeje – nagô		Grupo sudanês islamizado mulçumanos - maometanos Cultura malê	
Tribos	Procedência	Nação	Procedência	Nação	Procedência
<u>Benguelas</u>	<i>Angola</i>	Nagô ou lorubá	<i>Nigéria</i>	<u>Haussás</u>	<i>Nigéria</i>
Angolas	<i>Angola</i>	Ijexá	<i>Nigéria</i>	Tapas	<i>Costa da Mina - Daomé</i>
Macuas	<i>Moçambique</i>	Egba	<i>Nigéria</i>	Fulas	<i>Nigéria</i>
Anjicos	<i>Moçambique</i>	Quêtu	<i>Nigéria</i>	Mandinga trouxeram o culto para o Brasil	<i>Costa da Mina - Daomé</i>
Moçambiques	<i>Moçambique</i>	Fantis	<i>Costa do Ouro - Daomé</i>	Gruncis ou galinhas	<i>Costa da Mina - Daomé</i>
Congos	<i>Congo</i>	Ashantis	<i>Costa do Ouro - Daomé</i>		
Cambindas	<i>Congo</i>	Jejes ou ewes	<i>Costa da Mina - Daomé</i>		
Muxicongos	<i>Congo</i>				

Figura 27 – Tabela de procedência dos negros escravizados no Brasil, elaborada a partir dos dados obtidos nas referências bibliográficas.

As pesquisas de Carneiro (2002) mostram que os negros sudaneses possuíam uma cultura mais elaborada do que os bantos, sendo os nagôs, já no tempo de Nina Rodrigues, os que mais se sobressaíam dentre os demais, pois, além de sua maioria numérica, a qual dominava consideravelmente a massa africana situada na Bahia, também mantinham correspondência direta com a Costa d'África e se serviam de uma marinha mercante independente, o que facilitava a importação dos produtos da Costa, fundamentais à culinária e aos rituais religiosos, tais como o *xoxó*, *abuxó*, banha, azeite-de-dendê, *obi*, palha-da-costa, dandá-da-costa, contas, sabão, dentre outros. Os jêjes, que depois de libertos retornaram para a África, também predominavam em número sobre os outros povos e, embora os seus deuses fossem correspondentes aos orixás nagôs, pois suas religiões eram bem semelhantes, foram as divindades nagôs que se sobressaíram, tornando-se padrão para todas as religiões dos povos vizinhos.

Esta contextualização é importante para que possamos entender o porquê do fetichismo jêje-nagô ter prevalecido sobre as demais práticas religiosas, dentre elas

as dos *haussás*, adeptos de Maomé, cuja força cultural e resistência eram tantas que foram capazes de provocar uma das maiores revoltas na Bahia, a revolta dos malês, em 1835, antes de retornarem para a África e se tornarem os “brasileiros do Benim”.

Ainda segundo Carneiro,

os povos da Costa do Ouro e dos Escravos provieram de um tronco ancestral comum e que as suas mitologias não são mais do que fases diversas das crenças religiosas de um mesmo grupo étnico, chegado a estádios diferentes da sua evolução cultural [...] Uma vez reunidos no Brasil e dominando a língua nagô, naturalmente jêjes, tshis e gás adotaram imediatamente as crenças e cultos iorubanos (op. cit., p. 33).

Enquanto que os bantos foram espalhados por diversas regiões brasileiras, os *Yorubás*, por uma série de fatores, dos quais falaremos mais adiante, ficaram mais concentrados em Salvador. Em face dessa concentração, muito propícia para a reorganização do grupo, das facilidades mercantis e da força de sua cultura, os *Yorubás* foram os que mais influíram no candomblé, e as “suas tradições criaram todo um conjunto cultural diversificado dentro do complexo sistema cultural brasileiro” (FARELLI, 2003, p.15).

O fator que mais caracteriza o cenário religioso dos negros escravizados no Brasil é a continuidade ininterrupta dos seus princípios e valores transcendentais, os quais são capazes de estabelecer o elo e manter a proximidade entre os relatos míticos e as identidades e relações sócio-culturais de seu povo. O candomblé, embora tenha nascido no Brasil, é um culto de origem africana derivado da reelaboração de diferentes tradições dos povos que serviram ao comércio de escravos europeu: a Guiné Portuguesa (costa da Malagueta), o Golfo Guiné (a Costa da Mina, dividida em Costa Marfim, Costa do Ouro e Costa dos Escravos) e Angola, se estendendo até a Contra-Costa (Moçambique). As suas atividades estão

completamente relacionadas aos cultos aos *orixás*³⁷ e ancestrais da tradição nagô ou *Yorubá*, os quais se ligaram em equivalência e sincretismo aos cultos dos *vodus*, de origem *fon*, e dos *inkice*, de origem congo-angola ou umbanda³⁸.

Tanto na tradição nagô, como na jêje e congo-angola, a reverência às forças cósmicas se completa pelo cumprimento dos cultos aos orixás e aos ancestrais. Para que se possam realizar tais cerimônias erguem-se espaços, comunidades-terreiro, denominadas de *ilê asé*, casa de axé. A organização do *ilê asé* é determinada pela divisão dos espaços de adoração: o templo, onde são cultuados os *orixás*, e o *ilê ibo aku*, destinado ao culto dos mortos.

Não temos estudo nem prática suficientes para uma abordagem sobre o candomblé que possa estar à altura de seu enredamento; tampouco é esta a nossa proposta. Apesar disso, com os poucos recursos que possuímos, nos foi possível chegar à seguinte compreensão: a reorganização negro-africana foi toda sustentada por seus preceitos religiosos que, dadas as circunstâncias, necessitou encontrar um ponto convergente entre os distintos rituais, dos diferentes povos trazidos para o Brasil. A força cultural dos *yorubás* e o destino de terem ficado mais concentrados entre si do que os outros grupos, definiu as feições da doutrina e, consecutivamente, dos movimentos subseqüentes a ela.

A dinâmica do candomblé pautou-se nos cultos dos *orixás* e dos ancestrais, assim como se faziam na África, com algumas remodelações e adaptações para as condições do cativo, num espelhamento que tornasse possível reconfigurar as

³⁷ Os *orixás*, para os *yorubás*, são divindades que desceram dos céus e criaram tudo o quanto existe na terra. O panteon dos *orixás* nagôs é presidido por Olorum (ou *olodumaré*), deus supremo, que deu origem a tudo. Os filhos de Olorum são: *Obatalá*, *Oduduwa*, *Olocum*, *Oxalá*, *Iyemanjá*, que são pais de muitos deuses: *Exu*, *Xangô*, *Oxum*, *Oxossi*, *Oba*, *Ossãiyin*, *Nanã*, *Oxalá*, *Omolu*, *Oxumaré*, *Eua*, *Iroco*, *Iansã* e *Legunedé*. As divindades mais reverenciadas no Brasil são: *Exu*, *Ogum*, *Oxossi*, *Ossãiyin*, *Xangô*, *Oyá*, *Oba*, *Oxum*, *Iyemanjá*, *Nanã Buruku*, *Obaluaiyê*, *Oxumaré*, *Oduduwa*, *Iansã* e *Oxalá*.

³⁸ Em função das diferentes culturas negro-africanas, existem candomblés de várias nações, cada qual conservando alguns dos traços culturais de suas nações de origem, seja no canto, na música, na dança ou mesmo na forma de organização de suas festas.

estruturas originais desses exercícios religiosos e reaver o *ethos* da africanidade no Brasil. Uma forma de resgate que implicou o estabelecimento de territórios específicos, com hierarquia bem definida. Uma casa-templo, dotada de regras, cargos e funções, a qual, muitas vezes, servia de moradia e lugar de reuniões, mas destinava-se, especificamente, às cerimônias religiosas e seus preceitos. Assim, o *Ile Asé*, mais do que um templo, expressou a fundação de uma micro-sociedade e a sua firmação territorial, tornando-se num campo político-religioso assim como explica Sodré:

Para o negro atento ao que estava em jogo e sabedor de que não bastava a mera expressão de uma diferença mítico-religiosa — pois tratava de definir o Estado-nação brasileiro por meio de um novo Pacto Social —, consolidar uma identidade cultural própria e firmar-se no território brasileiro era uma questão política crucial. E essa identidade era perseguida tanto por meio de movimentos sediciosos como movimentos de volta à África ou de reterritorialização étnica dentro do espaço nacional brasileiro (op. cit., p.66).

O fundamental é perceber que os movimentos de restauração negro-brasileiros³⁹, embora contando com grandes adversidades, não aconteceram de forma casual, desordenada e desvinculada dos seus valores sócio-culturais. Ao contrário, permaneceram o tempo todo abraçados aos fundamentos religiosos, adaptando-se, na medida do possível, às condições parcimoniosas que possuíam, pautando-se na concepção do homem enquanto um microcosmo que reflete o macrocosmo. Dentro desta leitura, o espaço, segundo Sodré, “objeto constante de

³⁹ Não usamos os termos afrodescendente ou afro-brasileiro pelo seguinte motivo: o termo negro-brasileiro fixa, na memória do país, que o negro, independentemente de sua procedência, é brasileiro. Distingue-o do negro americano, francês ou português e delimita a pesquisa ao brasileiro de cor negra. Na verdade, o termo negro-brasileiro é, de certa forma, também excludente, e gostaríamos de não necessitar usá-lo, pois não o fazemos quando nos referimos ao branco descendente de portugueses, italianos ou franceses; dificilmente usamos as referências: luso-descendente ou ítalo-brasileiro ou branco-brasileiro. Contudo, usamo-lo para diferenciar a raça negra brasileira das demais nações, visto que tratamos dela especificamente neste trabalho. O designativo afro-brasileiro, ao contrário, retira, a nosso ver, a força da identidade do brasileiro colocando esta sempre em dependência da identidade africana. Ao ser designado afro-brasileiro, não há uma assumida da sua identidade brasileira por si só. Não que isso seja algo menor ou maior, não é este o caso, mas, ao criar o termo bipolar, não concentra a potência em um ponto específico e acaba por excluir a possibilidade de esse negro ser concretamente brasileiro, como qualquer outro, seja branco ou índio. O termo afro-descendente é ainda pior, pois sequer situa esse homem, cujos ancestrais foram seqüestrados da África, em um território que lhe é de direito por nascença. Já não é mais africano, contudo, pela descrição, pode pertencer a qualquer lugar. O termo afro-descendente é tão ruim quanto o termo egresso. Remete a alguém que saiu de algum lugar, mas não se fixou em nenhum outro.

organização e de ação simbólica — confunde-se, na concepção do negro, com o “mundo” isto é, com o Cosmos, com o próprio universo. Território, (casa, aldeia, região) e Cosmos interpenetram-se, completam-se” (op. cit., p.62), compreendemos como a fundação da casa e de seus componentes físicos e simbólicos estabeleceram todo o contexto das relações que se sucederam (VOGEL, 2005; VARGENS, 1982; SOARES, 2000; SODRÉ, 1988; SLENES, 1999).

3. 4.1 Ilê Asé, um espaço arquetípico no resgate da África-mãe

Nina Rodrigues, numa das passagens de seu livro, descreve com detalhes comoventes a cena que presenciou do retorno de alguns negros à África:

Foi presa de bem profunda emoção, que assisti, em 1897 uma turma de velhos nagôs e haussás, já bem perto do termo da existência, muitos de passo incerto e cobertos de alvas cãs tão serôdias na sua raça, atravessar a cidade em alvoroço, a embarcar para a África, em busca da paz do túmulo nas mesmas plagas em que tiveram o berço. Dolorosa impressão daquela gente, estrangeira no seio do povo que a vira envelhecer curvada ao cativo e que agora, tão alheio e intrigado diante da ruidosa satisfação dos inválidos que se iam, como da recolhida tristeza dos que ficavam, assistia, indiferente ou possuído de efêmera curiosidade, àquele emocionante espetáculo da restituição aos penates dos espojos de uma raça destruída pela escravidão (op. cit., p.120).

Esta passagem reflete o desejo do retorno do homem africano ao seu lugar de origem. Muitos deles, por falta de condições ou coragem de abandonar os seus familiares brasileiros, permaneceram em terras brasileiras, mesmo após a alforria, onde terminaram o resto de suas vidas. Todavia, o sonho do retorno habitou os seus imaginários a ponto de estabelecerem para si, e para os seus descendentes, a presença de uma terra mítica — a África-mãe —, uma terra longínqua, habitada por riquezas e mistérios, na qual, somente nela, a liberdade era possível, como um paraíso e ser reconquistado.

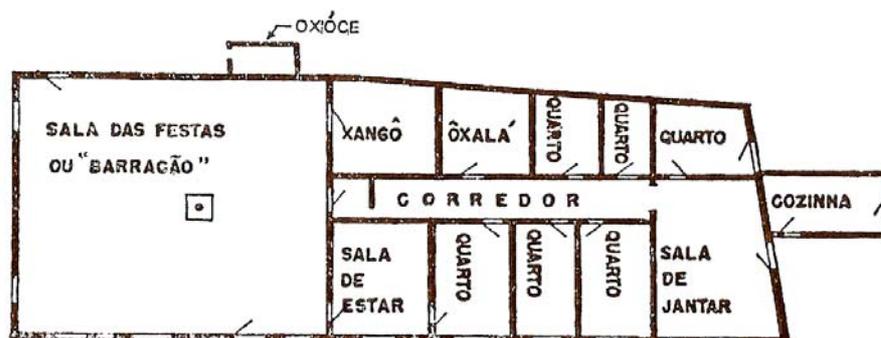
Por este motivo, esse culto requer, para o seu acontecimento, um espaço próprio que possua a mesma organização dos lugares sagrados. Assim, para o ritual do candomblé se faz necessário erguer uma habitação, dividir os seus espaços entre o “espaço urbano”, que compreende todos os lugares destinados aos rituais e à moradia, e a “mata”, onde se encontram as forças da natureza e também onde podem ser cultivados os diferentes tipos de vegetais essenciais aos cultos dos orixás, e sua consagração, assim como fizeram os deuses no início de tudo. Essa habitação é denominada, pelos seus membros, como a casa-de-santo, o *Ilê Asé*, ou Terreiros de Candomblé. Barros descreve a estrutura desses espaços da seguinte forma:

As construções que formam o conjunto arquitetônico das casa-de-santo, ditas de origem *nagô*, apresentam uma configuração espacial muito semelhante entre si. Algumas edificações são destinadas aos que residem neste local, e, geralmente, uma delas é a moradia fixa do sacerdote ou sacerdotisa. Outras, denominadas casa-dos-orixás, ou *ilê orixá*, abrigam os objetos sagrados dos iniciados e os ancestrais coletivos da comunidade. Organizam-se segundo uma lógica relacionada aos mitos da criação, e numa ordem que, iniciando-se junto à entrada principal, onde encontra-se a casa de *Exu*, e, em seguida, as de *Ogum*, *Oxossi* e *Obaluaiê* (op. cit., p.17).

Pela descrição de Barros, podemos perceber que existe uma forma específica de disposição, nas casas-de-santo, dos objetos pelos quais se definem os orixás. Também se reservam nele o lugar da mata, uma representação simbólica das florestas africanas, e o espaço das festas públicas, denominado barracão, onde é permitida a circulação de visitantes. No barracão acontecem as danças, o canto e o encontro entre os homens e os deuses.

A fundação do *Ilê Asé* é uma atitude de retorno ao território mítico, que se mantém vivo e latente na memória dos cultos negro-brasileiros de origem africana: a África. Somente resgatando e restaurando esse solo de origem é que podem ser restabelecidos os princípios simbólicos que ligam o *aiyê* ao *orun*, permitindo aos

homens e às mulheres do complexo cultural jeje-nagô dialogar com os seus deuses. Neste sentido, as casas-de-santo constituem a presença de uma “dimensão patrimonial” (SODRÉ, op. cit., p.69), fundando lugares de memória, onde são entoados os cantos e as orações para a adoração aos *orixás* e ancestrais. É nesta



Planta do Engenho Velho

Figura 28 – *Planta do Engenho Velho*

grandeza que as casas-de-santo, ou os terreiros de candomblé, deixam de representar os bens materiais para pertencer à instância dos bens simbólicos, onde se preservam costumes e tradições.

A organização das comunidades do candomblé espelha-se na estrutura familiar, sem a preocupação dos laços consangüíneos, numa conjuntura hierárquica organizada conforme os padrões domésticos: pai, mãe e filhos/irmãos, segundo explica Carneiro:

A autoridade espiritual e moral emana direta e exclusivamente do pai ou da mãe, que só reconhece acima de sua própria autoridade os orixás. Esta autoridade – absoluta em toda força do termo – o chefe a divide com as demais pessoas do candomblé, em linhas muito nítidas de hierarquia, que beneficiam especialmente os velhos e as mulheres (2005. p.348).

Esse arranjo, firmado pela presença do terreiro, disposto dentro dos moldes de uma casa, exige, para o seu bom funcionamento, um zelo permanente, não só no que se refere aos cuidados com os *orixás* e os ancestrais, o que implica oferendas, as quais, em sua maioria, se apresentam em forma de banquetes, mas também a

atenção especial aos seus membros, no que tange à energia vital de cada um, o *axé*. Assim, desde o início o *candomblé* demandou a presença feminina em sua liderança, embora hoje muitos homens assumam o cargo de sacerdotes-chefes, ou *babalorixás*, em face das necessidades de cozinhar comidas sagradas, arrumar a casa para as festas, cuidar dos altares, orientar as crianças, tarefas, naquele tempo, exclusivamente relegadas às mulheres.

Na pesquisa de Carneiro (2002) sobre os *candomblés* da Bahia, podemos retirar várias passagens que citam somente as mulheres como responsáveis pelos

Mãe-de-santo	
Mulheres	Homens
Mãe-pequena - filha mais velha em relação à feitura de santo. Por este motivo pode substituir a mãe.	Peji-gã (dono do altar)
1. Yá Kererê	Axogún (sacrificador de animais)
2. Dagã	
3. Amorô	
4. Abassê	Ogãs – protetores do <i>candomblé</i>
	Ogã alabê – dirige os tocadores de tabaqueria
	Tocadores de tabaqueria
Filha-de-santo	Filho-de-santo
1. Ébomin – filhas iniciadas mais de sete anos	
2. Iaôs – filhas iniciadas de pouco tempo	
3. Ekédi – não recebem os Orixás / ficam a serviço dos filhos e filhas-de-santo	
4. Abiãs – são menos que as filhas pois só cumpriram alguns ritos iniciáticos	

Figura 29 – Tabela demonstrativa da distinção das funções das mulheres e dos homens numa casa de *axé*.

trabalhos dentro do *Ile Asé*: “As mulheres da casa resolvem a dificuldade acendendo candeieiros [...] Daí todas as mulheres da casa, mesmo as que não fumam, tragam sempre consigo uma caixa de fósforos.” (id., p.44), ou [...] cada mulher tem a sua comida particular e acontece que todas precisam cozinhá-la no mesmo fogão [...]” (id., p.45). São registros documentados pelo pesquisador, quando os *candomblés* ainda preservavam seus traços iniciais. Segundo ele, mesmo nas casas que eram

dirigidas por homens, a mulher possuía um papel importante “como substitutas imediatas do pai (mãe-pequena)” (2005 p. 345).

A divisão do poder espiritual (os cargos) nos candomblés nagô separa as funções das mulheres das dos homens e, segundo Carneiro (2005, p.348), serviu de modelo para os das demais nações.

Em suas considerações, Carneiro chama a atenção para o fato de que os filhos e as filhas-de-santo são os sustentáculos do candomblé; no entanto, os filhos-de-santo ocupam um cargo inferior ao das filhas, pois

as mulheres detém todas as funções permanentes do candomblé, ao passo que os homens se reservam apenas as temporárias (axogun, alabê) e as honorárias (peji-gã)”. Esta divisão da hierarquia parece confirmar a opinião de que o candomblé é um ofício de mulher, por isso que essencialmente doméstico, dentro das quatro paredes de uma casa (Id., p.349)

A partir das reflexões a respeito do culto do candomblé, e da presença marcante das mulheres em suas raízes, podemos compreender as casas-de-santo como territórios sócio-religiosos, que possibilitaram a preservação das tradições e dos processos comunicacionais dos negros escravizados e seus descendentes. Tudo, portanto, pertinente à cosmovisão africana, na qual o conceito do axé é o da origem da vida. Neste sentido, a mãe-de-santo tornou-se presença marcante no movimento de resistência pautada na esperança da mulher negra, pois a sua fé e coragem reorganizaram a diáspora negra em espaços de oração, edificando um arquétipo no qual a cultura negro-brasileira pautou-se, nos cultos ou nas festas, integrando-se e miscigenando-se, constituindo, por este amálgama, a cultura brasileira. Podemos compreender isto no depoimento de Mãe Cléo, no qual se evidenciam os sinais da força da mulher e do território por ela fundado:

Se nós considerarmos a história do candomblé como fenômeno político, eu diria que é um culto feminino. (...) As primeiras casas na Bahia: Engenho Velho, Gantois, Axé Opô Afonjá, por exemplo, deram uma grande projeção

à mulher, até socialmente, considerando a cultura de seu governo, na sua época, pois a mulher passou a ser conselheira responsável no candomblé. A mulher teve uma grande projeção nestas casas. As lideranças eram femininas, principalmente no Engenho Velho, onde até hoje os homens não são iniciados. (...) Na Bahia existem mais mães-de-santo do que pais-de-santo; porque Gantois, Axé Opó Afonjá, Alaqueto, Bogun (que é uma nação Jeje) são quatro exemplos de cultos Nagô que a sucessão é feminina (...). Não existe diferença entre a participação do homem e da mulher, mas a prioridade é sempre feminina, como no posto da Yakekerê, uma vez que é matriarcal, o outro cargo variam, se bem que no Axé Opó Afonjá sempre predomina o sexo feminino. (apud: JOAQUIM, 2001, p. 33)

Iluminam-se, pelas considerações acima, as hipóteses de que os mitos são narrativas ordenadoras que justificam a reorganização do negro brasileiro de origem africana, pois se encontram enraizados em suas origens e não se separam de suas existências, movimentados pela memória coletiva desse grupo, apontando, tanto para o passado, quanto para o presente e futuro, sem qualquer perda de suas legitimidades. Observamos que, por ocasião das condições, o matriarcado estabelecido, provavelmente o único caminho possível de resistência naquele momento, possibilitou a aproximação e reintegração dos aspectos étnico-religiosos do negro-africano, reorganizando seu sistema simbólico, ressaltando, nesse contexto, a mulher como pilar da resistência e vetor de transgressões.

4 CIDADE E A FÉ NA CONSTRUÇÃO DA ARQUITETURA DO SAMBA

Não podemos falar de Mãe Baiana sem lembrar o samba e o negro. O negro, sua revolta contra a escravidão e luta, com uso de estratégias e instrumentos diferenciados, na busca por um espaço digno, como pessoa pertinente a um grupo social. Até aqui, pudemos verificar o espetáculo do desfile das Escolas de Samba e os seus fundamentos, muitos dos quais firmados no matriarcado do candomblé. No entanto, ainda se faz necessário estudar os fluxos e refluxos que contribuíram para a estruturação da cultura negro-brasileira e delinear, na cidade do Rio de Janeiro, os contornos dessa personagem fundamental do samba e do carnaval carioca. Portanto, um breve vôo panorâmico pela geografia da cidade nos possibilitou traçar o itinerário percorrido pelos negros em suas batalhas pela sobrevivência num território que o escravizou e se beneficiou durante anos de sua força e trabalho, e, mesmo tendo a sua liberdade garantida por lei, o manteve (e mantém) escravo no preconceito contra a sua cor de pele, ainda assim, pouco se importou com o seu destino e a com a história de sua gente. Neste sentido, veremos que os espaços organizados, as políticas sociais e os interesses públicos, embora tenham tentado plastificar a cidade e os seus habitantes, maquiando-os com as aparências do um povo europeu, não deram conta de varrer as diferenças raciais do país que, às custas do sofrimento da comunidade negra, teve a sorte de contar para a formação étnica dos brasileiros, com o sangue de uma raça que padeceu, porém, jamais se acovardou diante da manilha e do libambo.

Não há nada que possa ter favorecido mais à propagação e ao enraizamento da cultura do samba do que a escolha do lugar para a fundação da cidade do Rio de Janeiro. Alguns estudos da geologia apontam que, em seus primórdios, este território foi um verdadeiro arquipélago e que, com o passar do tempo e o

esvaziamento natural da baía, acabou por se constituir num “litoral recortado de enseadas, boqueirões e sacos, entre algumas elevações costeiras, litoral fronteiro e algumas ilhas como *Villegagnon*, Fiscal e das Cobras. Foi o litoral da época da descoberta” (JÚNIOR, 1988, p.17).

A cidade do Rio de Janeiro foi fundada oficialmente em 1º de março de 1565, com o desembarque da expedição comandada por Estácio de Sá, sobrinho do governador-geral Mem de Sá, na várzea situada entre o Pão de Açúcar e o Morro Cara de Cão. A escolha desse lugar se deu por uma estratégia de segurança dos núcleos portugueses de São Vicente e do Espírito Santo, que, após terem expulsado, em 1560, os franceses que ali já se encontravam estabelecidos, bem instalados e fortificados, perceberam a necessidade de conter as futuras invasões dos inimigos e garantir a posse definitiva do território. Assim sendo, a localização do Morro Cara de Cão tornava-se estratégica do ponto de vista militar, pois era “uma nesga exígua de terra, onde nem água foi encontrada, mas que apresenta muitas vantagens. Fica logo à entrada da baía. Já dentro da enseada, há fácil acesso ao oceano largo, por uma aberta entre aquêle morro e o Pão de Açúcar” (CRULS, 1965, p. 35).

Em 1567, após a morte de Estácio de Sá, e estando a cidade livre dos franceses e dos ataques dos índios Tamoios, Mem de Sá tratou de transferir o seu sítio para um outro morro — já que a região era dominada por charcos, lagoas, manguezais e terrenos baixos que sempre se alagavam com as chuvas —, o morro São Januário, posteriormente vindo a ser chamado de Morro do Castelo. Tanto a preocupação da escolha do lugar para a fundação inicial da cidade, e sua posterior transferência, não levaram em consideração os fatores importantes para uma urbanização que fosse condizente com as necessidades reais de habitação, tais

como: água potável, escoamentos, pontos de entrada e saída de mercadorias e terrenos cujas topografias facilitassem o acesso de pessoas e as construções de suas moradias, assim como também, a exploração econômica pela agricultura e pecuária. Isto, posteriormente, acarretou sérios problemas de incompatibilidade entre os movimentos urbanos e as necessidades essenciais da população, implicando a remodelação da geografia do Rio de Janeiro, o que, possivelmente, tenha, de certa forma, favorecido às significativas particularidades nos costumes e hábitos cariocas, dentre as quais, a cultura do samba.

No Morro do Castelo, em pouco tempo três caminhos surgiram forçados pelo ir e vir das pessoas pelo continente (sem considerar as trilhas já usadas pelos índios): a Ladeira da Misericórdia, a Ladeira do Castelo e a ladeira da Ajuda ou do Poço do Porteiro, os quais ligavam o alto do morro aos pontos estratégicos da cidade: ao porto, à água potável da nascente do rio Carioca e às terras secas do resto do continente. Em seguida outros pontos elevados foram, aos poucos, sendo ocupados: o morro de São Bento, pelos monges beneditinos, em 1590, o morro de Santo Antônio, em 1607, pelos frades franciscanos, e o morro da Conceição. Voltando-se para a direção sul, Antônio Gomes do Desterro construiu em sua propriedade uma capela dedicada a Nossa Senhora do Desterro e um pouco mais afastado, na região do mangue, na Sesmaria dos Jesuítas, conforme mostra a figura 30, os religiosos construíram um engenho, uma casa de recreio e uma capela, formando, a partir dessas fundações, a malha básica através da qual a população foi ocupando os espaços e criando novos caminhos, conforme Cruls descreve em seu estudo:

Por longo período, nesse solo cheio de alagadiços, a povoação teve de ficar confinada a um pequeno quadrilátero irregular cujos vértices eram os Morros do Castelo, S. Bento, Santo Antônio e Conceição. Esta era a zona seca, que não estava a pedir que constantemente se enxugassem pântanos e se abrissem valas (op. cit., p.64).

À medida que a população se expandiu para a parte baixa, o núcleo da cidade, situado até então na Cidade Velha, foi se desarticulando e se deslocando para as regiões, cujos acessos eram mais fáceis, até que, em 1637, foi transferido oficialmente do morro do Castelo para a várzea, ato consumado a partir da deliberação dos vereadores para a construção da Casa de Câmara e da Cadeia na parte baixa da cidade (GERSON, 1965. CORACY, 1965).

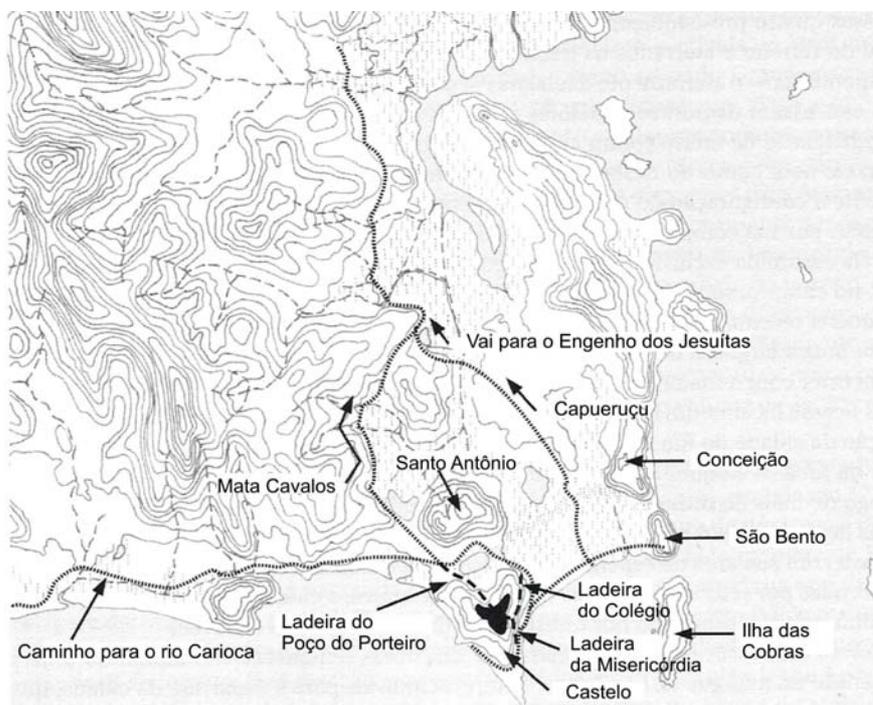


Figura 30 - Primeiros caminhos do Rio de Janeiro

As primeiras trilhas que se formaram tinham duas naturezas distintas: interligação e penetração. As de interligação nasceram em função do trânsito existente entre o morro do Castelo e outros pontos já ocupados, tais como o morro de São Bento, morro de Santo Antônio, o rio Carioca e o Porto. Já as de penetração foram abertas a partir da necessidade de acesso a áreas mais afastadas do mar, tais como o Engenho dos Padres, a zona Norte — que partia da ermida da Ajuda, atual Câmara dos Vereadores e chegava ao engenho dos Jesuítas, perto da atual igreja

de São Francisco Xavier, e a zona Sul, abrindo para vários pontos da cidade: Lapa, Glória, Botafogo, Cidade Velha e Lagoa (CRULS, 1965).

Devemos considerar que a escolha do local da fundação da cidade refletiu em toda a sua organização futura, obrigando aos seus governantes e habitantes a criarem planos de ocupações em áreas, aparentemente, impensáveis, como veremos. Ao expandir-se para a várzea, em direção à Praia da Piaçaba, orla que margeava a encosta do Morro do Castelo, e esta com poucas condições de habitação, muitas modificações na topografia da cidade se fizeram necessárias — terraplanagens, obras hidráulicas, aterramento de lagoas e faixas do mar; medidas voltadas ao aumento da superfície territorial para torná-la capaz de abrigar uma população crescente, tornando inevitáveis as intervenções na geografia natural do Rio de Janeiro.



Figura 31 – Mapa de Relevos e lagoas existentes no Rio de Janeiro no início da sua colonização (CRULS, 1965).

As primeiras medidas estiveram focadas na abertura de valas para a drenagem das superfícies alagadas e no aterramento dos trechos mais baixos, a fim

de evitar novos acúmulos de água. Em seguida, numa intervenção mais audaciosa e dispendiosa, buscaram-se as aterragens das cinco principais lagoas existentes — Boqueirão, Desterro, Pavuna, Santo Antônio e Sentinela —, visto que estas eram obstáculos à expansão da cidade; esse procedimento durou aproximadamente duzentos anos. A lagoa do Boqueirão foi o último reservatório a ser engolido pelas reformas e já se encontrava com o seu espelho d'água bem reduzido quando isto aconteceu de fato, não passando de um lamaçal, foco de mosquitos, no qual a

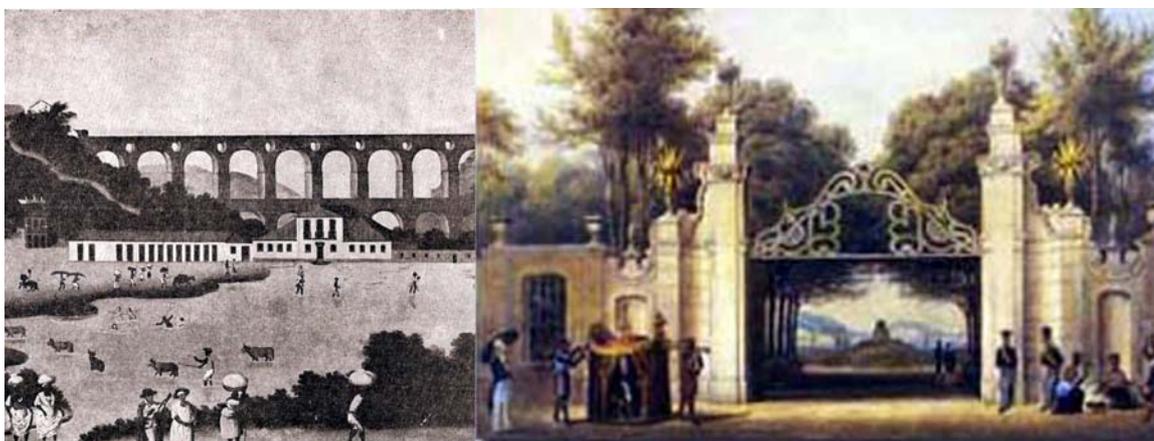


Figura 32 - Lagoa do Boqueirão e o desenho do projeto do jardim público, atual Passeio Público, na Cinelândia/ RJ.

população despejava os seus excrementos e animais mortos. A sua extinção foi coroada pela construção do primeiro jardim público da cidade, projetado por Mestre Valentim, inaugurado em 1783 (CAVALCANTI, 2004, p.30).

Este breve panorama demonstra que as ocupações das áreas do Rio de Janeiro foram acontecendo dos morros para as partes baixas, dos terrenos mais altos para os aterrados, comprimindo a população crescente entre muralhas, lagoas, charcos e elevações, deparando-se constantemente com sérios obstáculos que comprometiam a organização social. Quanto mais os aspectos naturais da cidade eram alterados, mais se agravavam os problemas do escoamento das águas pluviais, dos atoleiros, dos mosquitos e outras mazelas, acarretando novos transtornos, tais como, os deslizamentos de encostas, por causa dos

desmatamentos e retirada de terras para aterros. Um cenário que até as primeiras décadas do século XVIII pouco progredia, limitando a cidade a uma pequena área que, como dissemos, faceava o Morro do Castelo e adjacências, chegando à Prainha (Rua do Acre), Rua da Vala (Uruguaiana), Campo de Santo Antônio (Largo da Carioca) e Rua da Ajuda (Avenida Chile).

As regiões correspondentes à zona sul — Catete, Botafogo e Lagoa Rodrigo de Freitas — restringiam-se, até então, à prática agrícola, e as pertencentes à zona norte, em face dos impedimentos impostos pelos mangues e lamaçais, não atraíam muito os olhares da população. Assim sendo, a Câmara dos Vereadores via-se a duras penas com a árdua tarefa de criar medidas e procedimentos que fossem capazes de acomodar a população, com algum bem-estar, no pequeno espaço de terreno disponível. As alternativas, portanto, estavam no incentivo das ocupações dos lugares mais afastados do mar, mesmo que por sobre os aterros dos terrenos alagadiços. Ainda assim, aos poucos a população ia se amontoando nos pequenos espaços de que dispunha, chegando ao final do século XVIII com pouco mais de cinquenta mil habitantes, exibindo um cenário no qual

as ruas eram estreitas e sinuosas, mal calçadas com lajes ou pé de moleque. A maioria em terra. Uma das razões das ruas serem estreitas era para proteger contra o calor excessivo do Rio de Janeiro, no verão. Os prédios na sua maioria de um pavimento e alguns poucos sobrados, todos no alinhamento e grudados um aos outros. Havia pouca ventilação entre eles. A medida que a cidade crescia, foram surgindo chácaras e as moradias mais amplas e de melhor acabamento. Havia um contraste entre a natureza bela e a cidade”. (REIS, Oliveira apud: JÚNIOR, 1988, p. 96)

De todas as mudanças sofridas nos âmbitos econômico, cultural e urbanístico, as de maiores impactos foram aquelas voltadas à instalação da Corte portuguesa e a sua adaptação na cidade, pois a sua presença exigia que se transformasse, em tempo recorde, a capital da colônia em Império luso (CAVALCANTI, op. cit., p. 97). Assim sendo, muitas medidas imediatas foram sancionadas — leis, decretos e outras ordens —, as quais, modificaram

significativamente os contornos da cidade, expandindo-a da região central, em torno do Morro do Castelo, para as áreas de São Cristóvão e Zona Sul⁴⁰, num empenho de esforços para o saneamento e aparelhamento das



Figura 33 - Caminho de Mata-porcós

zonas impróprias para a habitação, desarticulando os dois pólos compressores que impediam a cidade de crescer: a Sesmaria dos Jesuítas, onde hoje está o bairro de São Cristóvão, e os limites do manguezal de São Diogo.

4.1 UM NOVO MODELO...

Até a chegada da Família Imperial, em janeiro de 1808, com sua numerosíssima comitiva, o Rio de Janeiro possuía um limite que ia até as margens do Campo de Santana, apresentando um perímetro urbano compreendido em “apenas 75 logradouros públicos: 46 ruas, 4 travessas, 6 becos e 19 campos ou largos” (CRULS, op. cit., p. 290) e uma população na qual dois terços eram de homens negros, mulatos ou pardos, livres ou escravos, judeus, nordestinos e outros tantos, que viviam de qualquer jeito, como podiam, numa conjuntura que não voltava as suas preocupações às melhorias das instalações, precárias, tanto quanto deveria. Com a transferência da Corte de Portugal para a cidade e a necessidade de

⁴⁰ Segundo Cavalcanti, muitas medidas foram tomadas para adequar a cidade para sede da Monarquia portuguesa. Das mais importantes ele destaca o Decreto de 13 de maio de 1808, “estabelecendo a Lagoa Rodrigo de Freitas a Real Fábrica de Pólvora, o que fez com que novas estradas fossem abertas, possibilitando a expansão para este ponto da cidade e o alvará de 7 de junho de 1808, que instituiu o Tributo da Décima Urbanas sobre todos os prédios da cidade do Rio de Janeiro. Para tanto, necessitou-se definir o perímetro urbano e, para aumentarem os arrecadamentos, este foi ampliado estendendo-se no sentido sul, até o rio Carioca, em Laranjeiras, e para oeste, até pouco depois da Capela do Divino Espírito santo, em Mataporcos, nas margens do rio Comprido” (CAVALCANTI, op. cit., p.98)

aposentar, nesse pequeno e inadequado sítio, um número considerável de nobres e seus serviçais, pessoas cujos hábitos exigiam muito mais do que a cidade oferecia, poder-se-ia notar que um novo cenário se definia, modificando, completamente, a configuração até então estabelecida.

Embora haja questionamentos sobre o número de acompanhantes aportados com a família real⁴¹, estima-se que esses tenham aumentado a população de sessenta para setenta e cinco mil, agravando, logo de início, o sério problema habitacional que já se tinha em mãos. Por outro lado, a presença da Corte instituiu um novo modelo de regência para a colônia, implementando medidas urgentes de reformas, as quais possibilitaram a extensão da cidade para outros terrenos. Outro fator de grande relevância para uma análise das mudanças comportamentais dos habitantes do Rio de Janeiro foi o choque cultural que esses recém-chegados provocaram, com seus hábitos doutrinados pelos modos aristocráticos e vontades nada fáceis de se contentar, incluindo-se dentre essas pessoas:

“mordomos, estribeiros, gentis-homens, veadores, esmoleres, confessores, guarda-roupas, guarda-jóias, manteeiros, fiéis, camareiros, servidores de toalha, damas de honor, açafatas, mansuelas, mças de lavar e retretas — deslocaram-se também para aqui figuras da nobreza, do clero, ministros cirurgiões e funcionários, na maioria pessoas de haveres, ou pelo menos, de certa categoria social e que não se iriam acomodar na primeira biboca que lhes fosse apontada. (CRULS, op. cit., p. 290)

Para a acomodação imediata desses fidalgos, muitas casas foram desapropriadas, além do Convento do Carmo, da Casa da Câmara e da Cadeia, os melhores prédios das cercanias, os quais foram incorporados ao Paço Imperial como aposento dos membros da Corte. Em seguida, Elias Antônio Lopes, um rico comerciante português, doou a D. João a sua chácara, a Chácara do Elias, situada em São

⁴¹ Nireu Cavalcanti, num estudo minucioso sobre a fuga da Família Real para o Brasil, procura refazer a contagem desse número o qual, segundo ele, não passaria de 500 acompanhantes, considerando-se o número de navios aportados, e suas capacidades de tripulação.

Cristóvão, propiciando que os movimentos da cidade fossem direcionados para os arredores de São Cristóvão, aumentando o interesse dos governantes pelas obras de melhorias na região, que, embora abrigasse pessoas de razoável poder econômico, não possuía, até então, nenhum prestígio entre os nobres com relação aos seus nomes e títulos. Com os olhares agora voltados para a Quinta do Príncipe, São Cristóvão tornava-se a “Versalhes tropical” (CRULS op. cit., p.306) recebendo gente de toda parte, inclusive os grandes proprietários de terras. Assim sendo, não fica difícil de entendermos o porque da rapidez nos projetos e execução das reformas no bairro e seus acessos, e seu súbito desenvolvimento conforme descreve:

A mudança do Príncipe Regente para a Quinta muito concorreu para o desenvolvimento levado ao bairro de S. Cristóvão e zonas adjacentes. Até então a cidade quase só se estendia até o Róssio Pequeno, depois Praça Onze de Junho. Daí por diante, no que começava a ser a *Cidade Nova*, ainda predominavam os alagadiços (CRULS, Id., p. 302).

A Quinta da Boa Vista, ou Palácio de São Cristóvão, como ficou conhecida, sofreu modificações consideráveis, desde 1810 até se transformar, já pelos idos de 1831, na arquitetura que conhecemos hoje: uma construção em estilo neoclássico, cuja reforma



forçosamente a assemelhou ao Palácio de Mafra, residência anterior da Família Real, em Portugal. Cercada por manguezais e charcos, as vias de acesso, ainda precárias, dificultavam o trânsito de seus moradores e com apenas duas ligações

possíveis: a mais curta, porém, menos agradável, a do Aterrado ou das Lanternas, e a mais longa, a do Catumbi, que, embora mais pitoresca, não era a preferida, pois demandava mais tempo de viagem.

Ainda que naquele momento o manguezal de São Diogo já estivesse parcialmente drenado e algumas vias de acesso se evidenciando, como o caminho de Mata-porcos (atual rua Frei Caneca), servindo de ligação entre o Campo de Santana e o bairro de São Cristóvão⁴², aqueles que desejassem beijar a mão de Sua Majestade, e não se apresentar com os pés completamente enlameados, havia de caminhar pelo terreno com os pés descalços e sapatos na mão até poder lavá-los no ribeirão Maracanã e se recompor, finalmente, para a audiência (COARACY, 1965. CRULS, 1965; WEHLING, 1999; CAVALCANTI, 2004; GERSON, 1965). Urgia, portanto, a necessidade da urbanização daqueles terrenos, e suas vias. Assim, por determinação real, houve uma intensificação nas obras de aterramento e drenagem da área, fortalecendo, pela reforma do Caminho do Aterrado⁴³, a ligação entre o Paço Imperial e a Quinta da Boa Vista. Tal abertura facilitou o trânsito dos membros da corte que, mal alojados no centro da cidade, transferiram seus aposentos do Paço para São Cristóvão, conforme descreve o Padre Perereca em suas Memórias:

Por esta estrada sobre o Mangue, que está bem sólida, larga, e aprazível, se levantaram de 100 em 100 metros umas colunas de pedra e cal, das quais suspendem grandes lampeões por varões de ferro, que estão fixos nelas; além disto tem por um e outro lado, em toda a sua extensão, guardas de madeira pintadas de vermelho, para resguardar o coches de caírem no mangue por algum incidente não previsto. Por esta estrada ordinariamente transita Sua Majestade, e a real família, e também a Corte, do Paço para a quinta, ou da Quinta para o Paço. (apud: GERSON, Id., p. 230)

42 Desde o século XVIII, o caminho que se tinha para ir do Centro da cidade para São Cristóvão e para o Andaraí Pequeno era através da Rua Mata-cavalos, atual Rua do Riachuelo, passando pela Estrada de Mata-Porcos, hoje Rua Frei Caneca que terminava no Bairro de Mata-Porcos, que é o atual Largo do Estácio, onde a estrada se bifurcava. Nesse Largo, começava o Caminho do Engenho Velho, atual Rua Haddock Lobo. Desde esta época já existia no local a Igreja do Divino Espírito Santo, que lá se encontra até hoje.

43 O caminho do Aterrado ou das Lanternas, sobre o qual a Rua S. Pedro da Cidade Nova se prolongaria até a Ponte dos Marinheiros, futuramente absorvida pela Avenida Presidente Vargas.

Percebemos que se iniciam aí os primeiros movimentos que culminaram no surgimento da Cidade Nova e da Praça Onze de Junho⁴⁴. Esta praça, importante território para o samba, foi criada por D. João em 1810, no lugar do extenso mangal de São Diogo, e denominada, inicialmente Largo do Rocio Pequeno. Muito embora fosse o único ponto de comércio da Cidade Nova, o fato de ela possuir um chão muito pantanoso fará com que somente venha a ganhar alguma evidência no Segundo Império, em 1842, após algumas obras de melhorias, dentre elas o projeto do arquiteto da Missão Artística Francesa Auguste Henry Victor Grandjean de Montigny, o qual incluía um grande chafariz neoclássico em pedra, inaugurado em 1848. Daí por diante, outras iniciativas contribuíram para o desenvolvimento do lugar, tais como a implementada por Barão de Mauá, em 1851, para a construção de um grande prédio, em estilo neoclássico, voltado a abrigar uma fábrica de gás, e a obra do Canal do Manguê⁴⁵, iniciada no mesmo ano. Em seguida, em 1858, os trilhos da estrada de ferro da estação D. Pedro II virá ligar a Cidade Nova a vários pontos do subúrbio somados, também, à chegada dos bondes no mesmo ano. Em 1869, surge a preocupação estética com a sua paisagem e o canal do manguê recebe o embelezamento de palmeiras. Mas é no final do século XIX, com a abolição da escravatura, que esta região virá a se impor na história cultural e social da cidade, tornando-se, a partir desse acontecimento, o “berço do samba”.

A abolição da escravatura, em 1888, e a Proclamação da República, em 1889, fizeram com que os moradores de melhor nível social buscassem os novos

44 Com a vitória das forças navais brasileiras contra a esquadra paraguaia em Riachuelo, a 11 de junho de 1865, a Câmara Municipal ordenou a mudança do nome do Largo do Rocio Pequeno para Praça Onze de Junho, em lembrança da nossa maior batalha em águas inimigas.

45 A Fábrica de Gás e as obras no canal do manguê foram projetos apresentados pelo Barão de Mauá para as melhorias e o desenvolvimento da região. Previa ele que no mesmo canal poderia haver um sistema de hidrovias ligando o subúrbio ao Centro. A fábrica, projeto considerado “coisa de bruxo” pela população (GERSON, 1965 p.231), foi inaugurada em 1854, pensando-se no abastecimento da iluminação pública, e ainda sobrevive até hoje, preservando, em grande parte, o seu prédio em estilo neoclássico, como a atual sede da Companhia Estadual de Gás, e o canal do manguê, embora ainda existente, nunca chegou a funcionar como via de trânsito.

bairros da Zona Sul, abandonando as suas luxuosas casas na Cidade Nova, as quais logo foram ocupadas por cortiços, barracos, fábricas e casas-de-cômodo. Por outro lado, estar próximo ao centro de cidade, das fábricas ali sediadas, do porto e, considerando-se a melhoria dos transportes coletivos que alimentavam a localidade, fez da Cidade Nova o mais adequado ponto de instalação para os ex-escravos saídos das senzalas de Salvador e das fazendas do Vale do Paraíba. Também muitos judeus escolheram a região como lugar de moradia, dentre eles, Joseph Villiger, o fundador da fábrica de cervejas Brahma. Desta maneira, o final do século XIX e o início do XX serão uma época em que a cultura do Rio de Janeiro colherá todos os frutos das ações político-sócio-econômico-culturais até então implementadas, saudáveis ou não; entretanto, segundo os relatos dos historiadores, em grande parte indesejáveis ao poder público e aos comandos de “Ordem e Progresso”, defendidos pela Nova República.

Ao tentarmos compreender o fenômeno do samba a partir da geografia da cidade do Rio de Janeiro, fica mais fácil o entendimento do porquê desse arranjo natural, o samba ter-se configurado numa cultura de grande força, a ponto de, hoje, ser um dos mais valiosos patrimônios imaterial do país. A Cidade Nova e a sua praça, Praça Onze de Junho, foram pensadas dentro de uma estratégia de especulação e conveniência dos governantes, na qual se fazia necessário engordar os cofres públicos, com os loteamentos, e promover melhorias naquela faixa de trânsito da fidalguia. Mas, em momento algum, havia para tal sítio um planejamento específico com o fim de torná-lo, de fato, num lugar aprazível e habitável, tanto que os problemas não foram sanados pelos aterramentos, conforme descreve Cavalcanti:

Essa região baixa, cuja urbanização foi iniciada pelo Marquês do Lavradio, localizava-se em área afastada da orla marítima. À medida que a cidade espraiava-se pelo interior continental, afastando-se da beira-mar, agravava-

se o problema da retenção de água. [...]Portanto, se de início foi compensatória a estratégia adotada pela Câmara dos Vereadores de incentivar o loteamento dos terrenos nas zonas alagadas, cabendo-lhe apenas a obra superficial do leito da rua, e, ao “povoadores” alterar seus lotes e conservar seu logradouro, a médio prazo evidenciou-se impraticável e problemática para as administrações posteriores. (op. cit., p. 32).

Dessa maneira, o que parecia um bem social, transformou-se, em pouco tempo, num transtorno para aqueles que acreditaram que o investimento em terras próximas poderia transformar-se em algo frutífero. Nesse sentido, compreende-se o porquê da evasão dos mais afortunados e o abandono da Cidade Nova à mercê de sua própria sorte.

4.2 A VIZINHANÇA...

Muitas modificações ainda estavam por acontecer no final do século XIX, principalmente aquelas relacionadas ao espaço urbano. O quadro que se apresentava era o de uma cidade de população bastante mestiça, embora jornais, livros, literaturas, e outros registros, por descuido, vergonha, ou descaso, tenham ignorado a presença majoritária dos negros no seu quadro populacional. Discursos segregadores, como o do Conde de Gobineau, em favor do racismo, fundamentavam as teorias de que para se fazer do Brasil um país progressivo, seria necessário “limpar” a cor da pele de seu povo. Assim proferia:

Mas se, em vez de se reproduzir entre si, a população brasileira estivesse em condições de subdividir ainda mais os elementos daninhos de sua atual constituição étnica, fortalecendo-se através de alianças de mais valor com as raças européias, o movimento de destruição observado em suas fileiras se encerraria, da no lugar a uma ação contrária (PEREIRA, , 2001, p. 74).

Isto reforçava a política do embranquecimento, algum tempo depois defendida como verdade e, o que é pior, enraizada nos conceitos populares de “mau” ou “mal” (o negro), em oposição ao “bom” e ao “bem” (o branco). Abdias do Nascimento, na

abertura do Fórum das ONGs, em novembro de 2001, comenta esta triste passagem da história com a seguinte colocação:

Anunciou o Dr. João Batista Lacerda que o Brasil, por meio de suas políticas raciais, iria eliminar de seu meio todo o vestígio de ascendência africana. Até o ano 2012, dizia o ilustre diplomata, não haveria mais negros nem mestiços; o país descansaria tranqüilo na certeza de sua branquitude confirmada. Concretizava-se em política de Estado o desejo genocida, inerente ao racismo, de eliminar o outro.⁴⁶

Assim sendo, a elite carioca, ou parte dela, apoiada nos discursos, preconceituosos, da discriminação racial, acreditava fielmente na inferioridade do negro e na sua incapacidade intelectual, inferindo como algo menor tudo aquilo que provinha desse grupo em específico, abjurando os seus repertórios cultural e religioso. Porém, para uma cidade que, em pouco tempo, teve de exilar o rei e sua comitiva, que durante trezentos anos se fartou de escravos sem o menor constrangimento, que não se preocupou em fundar as suas bases em espaços possíveis de habitação, de acordo com as suas riquezas minerais e vegetais, e que se via, por esta falta de planejamento, com a sua população comprimida entre o mar e os morros, os projetos para o futuro eram por demais incompatíveis com as cenas de seu dia-a-dia, as quais não concordavam com o modelo que se desejava para a capital do Império Português.

Qualquer indivíduo que fugisse às características do fenótipo do europeu — pele branca, cabelos “lisos”, lábios e narizes afilados —, passará ser um grande incômodo para os planos da cidade. Assim sendo, o negro, especificamente, além de inferiorizado por sua condição escrava, se transformou no culpado por todo o atraso brasileiro, e as tentativas de exterminar os indivíduos de pele negra do país foram inúmeras, desde as políticas declaradas, como descritas acima, até as estratégias mais dissimuladas, como a política do conde dos Arcos, a qual permitia

⁴⁶ <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2001/11/11332.shtml>

“a retomada dos encontros de nações, para que surgissem rivalidades dentro da massa escrava” (MOURA, 1983, p.15) numa premissa de que, pelas rebeliões, os grupos se exterminariam.

O ciclo do ouro, do café e do açúcar foram os grandes incentivadores da escravidão do homem negro no Brasil. No século XVII, para o trabalho nas lavouras, houve uma intensificação no tráfico de escravos que se calcula em aproximadamente 350.000 novos africanos, entre homens, mulheres e crianças, tornados cativos no Brasil e, no século XVIII, com a descoberta das jazidas de ouro em Minas Gerais, esse número teria aumentado para 1.600.000. Nessa perspectiva, o Rio tornara-se um pólo de abastecimento da mão-de-obra escrava, principalmente para as cidades de Minas Gerais, recebendo, em seu porto, os navios negreiros e suas “mercadorias” humanas. Na distinção das origens desses negros, o descaso imperava na mentalidade dos malfeitores que se beneficiavam da escravidão, os “senhores proprietários” ignoravam, por desdém, as verdadeiras origens dos povos postos em cativeiro e estabeleciam critérios próprios de identificação: para os africanos escravizados, definia-se como “pretos novos” os recém-chegados ainda não-adestrados para o trabalho, os quais, depois de adaptados forçosamente à língua e ao trabalho, eram rebatizados de “ladinos”. Os já nascidos no Brasil, filhos de africanos, recebiam a denominação de “crioulos”. Os escravos brasileiros eram separados por cor e os africanos por origem, pois os seus “donos” consideravam que todos os africanos eram “negros”. Assim, os escravos brasileiros passaram a ser chamados, por exemplo, de “Antônio Crioulo” ou “Maria Parda”, e os africanos por “Antônio Angola” ou “Maria Moçambique” (KARASCH. p.37 2000; COARACY, 1965).

O panorama demográfico brasileiro apresentava uma maioria de pessoas negras contra uma minoria branca. E, mesmo após a extinção do tráfico de homens negros, garantida pela lei Euzébio de Queirós, em 1850, forçada pelas pressões das políticas comerciais inglesas, para as quais não interessavam países escravagistas, a província do Rio de Janeiro triplicara, entre as décadas de 1840 e 1870, o número de escravos em seus campos de trabalho, muitos dos chegavam da África através dos portos do Nordeste, muitos em Salvador (MOURA, op. cit.). Desta forma, como poderia o Rio de Janeiro, com uma população escrava tão numerosa, querer para a sua raça uma pele “alva”, sem traços da africanidade? Até porque, no início da colonização, muitos europeus, por falta de mulheres brancas, procriaram com negras e índias, deixando herdeiros mestiços por todos os cantos do país; assim sendo, a cena carioca no final do século XIX, ao contrário do que desejavam os modelos de cidade ideal, contava com a presença maciça dos negros e seus descendentes mulatos e pardos.

A incompatibilidade ainda é maior quando se considera que a grande maioria ou todos os serviços que exigiam do físico eram deixados a cargo dos negros. Assim, os escravos ficavam responsáveis por todas as tarefas fundamentais à vida da cidade:

Nas lides das lavouras, na carga e descarga das embarcações, como remadores, como carregadores. [...] Os moradores do Rio utilizavam os escravos para os serviços domésticos: jardineiros, portadores das cadeirinhas e liteiras, cocheiros, [...] cozinheiros, copeiros, capangas, guarda-costas. No interior das casas as cativas faziam todos os serviços e as mucamas deixaram uma imagem tradicional gravada na memória do povo. (COARACY, op. cit., p 362)

Sem contar que possuir escravos era um símbolo de *status* e, quanto mais bem afortunada a família, mais numerosa era a sua posse de seres humanos. As

mulheres, inclusive, faziam questão de exibir, pelas ruas da cidade, as negras que escravizavam, amparadas pelo regime.

Outra dependência dos trabalhos do negro, e uma forma diferente de exploração, era colocar esse homem ou mulher escravizado para trabalhar para si. Assim, ensinavam-se os ofícios e os alugavam como “pretos de ganho”⁴⁷. Dessa forma, a atuação dos africanos e seus descendentes nas atividades de marcenaria, carpintaria, alfaiataria e até artísticas, não foi rara, criando, na estrutura da cidade que se formava, uma forte dependência de sua força de trabalho para o sua manutenção.

Desta maneira, a presença do negro na cidade do Rio de Janeiro não se restringia à política da escravidão, mas tornava-se completamente necessária na medida em que a população branca de classe alta, ou mesmo aqueles medianos possuidores de algum bem, adotavam como conduta o argumento de que o trabalho braçal não era para os intelectualmente superiores, chegando a ser considerado vexatório para “um homem livre e branco levar à mão um pacote qualquer” (COARACY, op. cit., p. 362). Por esta acomodação preguiçosa, ao se organizarem a cidade para que esta adquirisse uma aparência mais condizente com o que se esperava de uma Capital Federal, foi completamente impossível retirar da cena carioca o homem e a mulher negros. Por este decurso, o século XX irrompe entre avanços e atropelos, numa articulação política de mascaramento, na ilusão do sonho de progresso e do embranquecimento do povo brasileiro.

Na virada do século, o Rio de Janeiro era, por assim dizer, a *Belle Epoque* brasileira. Com quase um milhão de habitantes e sendo a principal sede industrial, comercial, bancária e cultural do país, tornando-se, inclusive, no ponto central de

⁴⁷ Segundo Coaracy (op. cit., p.364), os pretos de ganho, como eram chamados, eram os escravos, cujos donos os submetiam ao trabalho de aluguel e que todas as noites deveriam entregar ao seu “dono” uma quantia estipulada, sob a pena de castigos, caso não atingissem tal meta.

exportação de matérias-primas e o principal distribuidor da economia rural. Os olhares dos grandes investidores voltaram-se para as suas movimentações e os interesses estrangeiros impulsionaram reformas que se espelharam nas obras da cidade de Paris, sob os comandos de seu prefeito, o Barão Haussman. O conceito destas remodelações, muito comuns nas grandes cidades naquele período, era o de “civilidade” e “modernização urbana” e uma cidade civilizada deveria ser higiênica; para tanto, as camadas pobres da cidade, aquelas com moradias sem condições de salubridade, água e esgoto deveriam ser deslocadas para longe dos grandes centros, sendo remanejadas para a periferia.

A diferença, entretanto, estava no fato de que, ao projetar Paris, Haussman incluiu em seu plano as vilas operárias, designando espaços que, embora segregassem os ricos dos pobres, cuidavam do alojamento das famílias remanejadas. Pereira Passos, o responsável pelas reformas no Rio de Janeiro, ao contrário, ao importar os projetos franceses, ignora a particularidade da urbanização



Figura 35 – Avenida Central/ RJ - Início do séc. XX

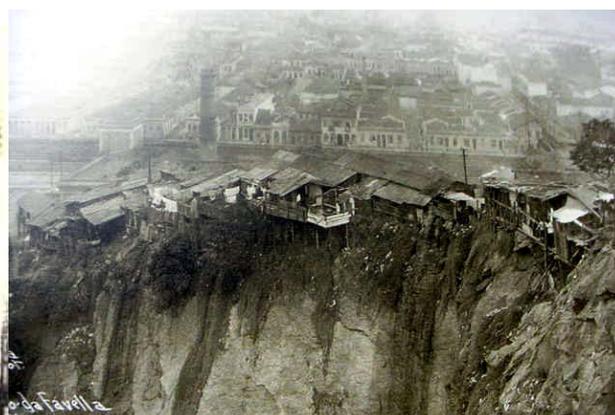


Figura 36 – Favela da Providência/ RJ -1920

carioca e não inclui nesses o planejamento para a moradia da grande camada de pobres que estava situada no centro da cidade. Assim sendo, iniciou o “bota-abaixo”⁴⁸ sem considerar a falta de infra-estrutura das áreas mais afastadas, no subúrbio do Rio de Janeiro, destinadas às classes pobres desalojadas — e aí

⁴⁸ Marca da era das demolições, quando se derrubou o Morro do Castelo e muitos cortiços nele existente.

podemos ver os negros, pois eram a maioria. Para onde iriam tantas famílias? E como poderia a cidade manter o seu funcionamento se a mão-de-obra que sustentava a sua mecânica fosse retirada dos convívios urbanos? De que forma sobreviveria essa classe marginalizada em lugares distantes e sem meios de locomoção para as zonas de trabalho? Como podemos observar, a malha urbana que se estabeleceu desde a fundação da cidade e as políticas públicas de adequação desta aos convívios sociais, nada ou pouco fizeram para inserir os negros e os pobres em seu contexto político. Ficando excluídos completamente dos planos de governo, expulsos da zona reformada, não lhes restara alternativa a não ser se alojarem nos morros próximos ao centro, na região da Saúde, Gamboa, Santo Cristo, Cidade Nova e nos arredores da Praça Onze de Junho. É por este engajamento que a cidade vai contar com duas faces num mesmo lado da moeda: negros, judeus e pobres num ponto, aristocratas e burgueses no outro, avizinhandose num convívio ideologicamente impossível. Num depoimento de Ismael Silva podemos notar que os negros não tiveram alternativa senão sobreviver às duras penas numa cidade que nunca os aceitou, mas que explorava as suas mãos-de-obra baratas em trabalhos que os brancos tinham vergonha de se dedicar:

Então, os negros se empregavam no cais do porto. Toda aquela zona era o nosso domínio. Não, o trabalho não nos integrou à sociedade, não. O contato acabou por se fazer naturalmente; embora marginalizados, participávamos da vida social – minha mãe mesmo lavava roupa para o Flamengo, as Laranjeiras e acho que São Cristóvão. Estávamos nas ruas, não é? O trabalho não nos dá nada, nem dinheiro, nem reconhecimento social. Havia era a precisão de ganhar a vida, o sustento, e isso fez com que buscássemos alternativas. O cais dava emprego, mas não para todos. A música poderia ser uma saída. Nós fazíamos música e havia o mercado fonográfico... os discos... e uma necessidade de furar o bloqueio social. O negro é muito mal visto. Branco é quem compra disco.⁴⁹

Assim sendo, mesmo libertos, continuaram a carregar o fardo de viver numa terra que não os abraçava como brasileiros, numa política que não os incluía nas

⁴⁹ Ismael Silva - http://www.vidaslusofonas.pt/ismael_silva.htm

propostas de progresso. Como progredir retirando a massa produtiva da sociedade de seus planos? Como tornar-se República, no sentido amplo do termo, *rēspūblica*, daquela que se interessa pelo povo, sabendo-se que este povo jamais fora incluído nos seus interesses? Eis o início do naufrágio do progresso brasileiro; naufrágio que os discursos dominantes tentavam justificar, injustamente, pela presença dos negros na população. Contudo, o que se pode ver é que esse sonho de progresso entra em decadência na *práxis* republicana, que destitui da *rēspūblica* o que lhe fundamenta a base conceitual: o interesse pelo que é público. Diferentemente do decadentismo, estética finissecular, a decadência republicana corrobora os preceitos do positivismo:

Face à falência do mundo progressista, antes prometido pelo racionalismo das luzes, reeditado pela sociedade burguesa, ocorreu uma crise aguda das instituições e do pensamento, ampliada pela revolta contra a concepção positivista que se implantava orgulhosamente. O desenvolvimento técnico e industrial não recriara o paraíso terrestre, mas gerara uma população miserável, desiludida, sem esperanças de uma melhoria nas condições de existência [...].

4.3 MÃE-DE-SANTO, MÃE-BAIANA E OS VENTRES MÍTICOS DA CULTURA DO SAMBA

Foi assim que a modernidade implantou um pensamento de cidade, cujos modelos objetivavam homogeneizar a cultura. Nada de negros, pobres, judeus, enfim, acreditando no “sonho de pureza” (BAUMAN, 1998), pautando-se na supremacia da cultura européia. No diálogo hegemônico não há tensões, pois as diferenças são desprezadas, prevalecendo somente o que interessa ao discurso dominante. O samba, por resistência, sobreviveu a essa ideologia, imperante nos séculos XVIII, XIX, e, ainda mais, impôs sua face negra à cultura do Rio de Janeiro, despedaçando as certezas sobre as quais repousavam o bem-estar da vida cotidiana. É próprio da cultura do samba o diálogo heterogêneo e o diálogo heterogêneo é sempre um diálogo em tensão, ambíguo. Esta tensão e ambigüidade

são características da própria Arte. Desta forma, “o confronto, quando não há sobreposições de valores, é sempre uma disposição às comunicações bem sucedidas” (PORTELLA, notas de aula, 2003).

O início do século XX trouxe em seu bojo desafios e problemas de uma geração que, mergulhada no industrialismo, dividia-se entre os novos ares da modernidade e os rescaldos de uma sociedade tradicional, a qual, aos poucos, via-se soterrar pelos escombros das demolições. A ambigüidade com que a cena finissecular se desenrola é marcada pela tensão entre a homogeneidade dos comportamentos e a necessidade do individualismo e do isolamento do homem moderno. Essa tendência atingirá o Rio de Janeiro, agravando-se ou modificando-se ainda mais em virtude dos aspectos que o diferenciavam das grandes cidades européias. As mudanças e rupturas no cenário urbano, confrontadas às questões éticas estabelecidas, geraram um divisor de águas, onde se polarizaram, de um lado, intelectuais, aristocratas e membros da igreja, e de outro, os adeptos da indústria; algoz, fantasma ameaçador das tradições e do bem-estar sociais, cujas premissas anunciavam uma derrocada dos valores estéticos que, moribundos, já agonizavam desde a metade do século XIX. A abundância de mercadorias baratas, destratando os mais bem estabelecidos manuais de bom-gosto, misturava-se à exploração humana e à miséria, frutos crescentes do capitalismo industrial. Nesse contexto, a transição entre os séculos XIX e XX foi marcada, consideravelmente, pela crise da consciência estética, através da qual perpassavam discussões sobre o bem-estar, a moral, os valores éticos e, fundamentalmente, as questões da arte (ARGAN, 1992; HOBBSAWM, 1996).

O espaço urbano, assim como o privado, assumiu características indissociáveis das rupturas estabelecidas pela Revolução Industrial. As perdas das

identidades, da privacidade e dos ambientes familiares culminaram em preocupações que desencadearam projetos reformistas com os quais se acreditava na possibilidade de restaurar os padrões estéticos, devolver à sociedade seus modelos éticos e estancar o refluxo desencadeado pelo avançar dos ideais modernos. Os prejuízos pareciam ser compensados por ganhos de uma outra ordem. Os novos traçados, redesenhados pelos efeitos da industrialização, e os deslocamentos por ela causados, funcionavam como uma panacéia moral e social, devastando antigos hábitos e estabelecendo novos códigos com os quais a sociedade moderna deveria se familiarizar.

A modificação do espaço instituiu uma nova dinâmica social, na qual, em virtude da aglomeração de pessoas nos grandes centros, os indivíduos passaram a ser reconhecidos a partir dos objetos que o revestiam. Nesse universo de aparências, o desafio, portanto, era manter claras as diferenças entre as classes, tendo em vista que as identidades simulavam-se a partir da capacidade de consumo de cada um. Para tanto, as classes nobres investiam, compulsoriamente, na aquisição de elementos novos, distanciando-se, propositalmente, daqueles que buscavam uma aproximação de costumes, tentando uma inserção barata nessa sociedade de bens materiais. Essa engrenagem, movimentada pelo simulacro, desencadeou uma sociedade firmada pelo culto ao artifício para a qual o território não representava mais do que uma soma de capital.

O cenário da cidade, então Capital Federal, mudava radicalmente com as reformas de Pereira Passos. Desejando implantar, no Rio de Janeiro, um modelo de “cidade moderna”, os projetos reformistas acabaram por criar um espaço de exclusão, delimitado por seus projetos pretensiosos. Após a abolição da escravatura,

Salvador, não suportando o grande volume de mão de obra disponível, descarregou no cais do Rio de Janeiro uma grande quantidade de baianos recém-libertos, garantindo uma presença marcante de negros na cidade, os quais, sem muita escolha, uniram-se aos negros aqui já residentes, num espaço esquecido, que ia desde a Praça Mauá, faceando o porto, desembocando na Cidade Nova. Pela necessidade de sobreviver e manterem vivos os seus valores, iniciou-se, nessa região, o nascimento daquilo que Heitor dos Prazeres viria a denominar como “A pequena África no Rio de Janeiro”.

O regime escravocrata deixara, a ferro e a fogo, marcas impossíveis de serem apagadas. Neste sentido, a “era das demolições – 1870-1920”, que tentava inserir a cidade no rol das grandes potências industriais, apostando nos projetos importados de Paris, ignorava a feição negra da Capital Federal que, completamente dependente dos trabalhos braçais e sem grandes históricos que a fortalecesse perante a indústria, abraçava a expressão “O Rio civiliza-se!”, sem considerar que o mesmo comércio que incentivava as mudanças na sociedade carioca, exigia o fim do trabalho escravo, abandonando à sorte, no centro da cidade, uma quantidade de negros que, em números, correspondia a um percentual de, aproximadamente, 40% da população do Rio de Janeiro.

Há, neste momento, um trânsito de mão-dupla: na mão dos acontecimentos, a burguesia, caminhando rumo ao progresso, rompendo com os espaços convencionais, principalmente o do lar, e abraçando as ruas como palco dos grandes episódios; na contramão, a camada pobre da cidade, composta por aqueles que sofriam com o despejo provocado pelas demolições e ex-escravos, os que vinham para a capital em busca de trabalho, provenientes da Bahia, de Minas Gerais e do Espírito Santo, e os negros forros aqui já estabelecidos. Enquanto a *Belle*

Epoque tropical possuía o desejo incontrolável de abraçar os artefatos industriais, seduzida pelo fetiche, inserindo-se, desta forma, nas tendências estabelecidas pelos *designers* do primeiro mundo, os negros, agora livres e com suas famílias esfaceladas, buscavam, nos objetos natais, resgatar seus valores simbólicos, ressignificando-os como uma forma de retornar aos seus fundamentos, reestruturando o elo perdido com a África, restaurando os laços familiares, a sua fé e os seus valores míticos.

A geografia da cidade não possibilitava grandes afastamentos; desta forma, o cenário finissecular carioca materializava, a olhos vistos, num dos maiores paradoxos da modernidade brasileira, como, por exemplo, o Neoclássico da Casa França-Brasil e o *Art Nouveau* da Confeitaria Colombo em contraponto ao “Mercado do Peixe” e aos cortiços; os vendedores ambulantes, com pés descalços e destino



Figura 37 – Casa França-Brasil.



Figura 38 - Mercado da Praia do Peixe, aproximadamente 1893/1894.

incerto, circulavam entre os que flanavam, sem grandes objetivos, pela cidade. Tudo isto numa impossível separação entre os “homens de bem” e a “escória social”. As reformas, que, nas cidades europeias, preocupavam-se em alocar o proletariado, projetando, para esse, moradias relativamente estruturadas, não atingirão, no Rio de Janeiro, mais do que o grande centro, ignorando, completamente, a necessidade de reinstalação da população desabrigada. Como resultado, os morros próximos às avenidas, como os Morros da Providência e do Pinto, e a zona do Porto, Saúde,

Gamboa, Santo Cristo e os limites da central do Brasil, viraram redutos dos excluídos, no qual os negros iniciaram uma organização social própria, baseada em suas crenças, tornando-se, para muitos, o reverso da *Belle Époque* carioca que, apesar dos esforços, não passava de um arremedo europeu.

Eu nasci em 1905, em Jurujuba, Niterói. Aos três anos vim para o Estácio, com minha mãe. O Estácio fazia parte da Pequena África Carioca, que se estendia da Saúde, Gamboa à Praça Onze, da Praça Onze ao Estácio, Catumbi. Era um reduto de costumes africanos trazidos da Bahia, quando nós imigramos para cá. Convivi com essa cultura. Cultivei e fui cultivado por ela. Sou sambista. Um dos bambas do Estácio. Sou negro e como negro devo achar meu caminho na vida. A libertação muito recente não modificou em nada nossa situação. Somos postos de lado nas escolas, nos serviços. A identidade que nos envolve é penosa e devemos lutar para preservá-la⁵⁰.

Os terreiros de candomblé chegaram ao Rio de Janeiro pelas mãos do Babalorixá João Alabá e se fixaram nesse reduto. As mães pequenas, tias baianas e zeladoras dos filhos da casa, também chegadas da Bahia, faziam parte dessa estrutura e assumiram nesse contexto um papel fundamental: coube-lhes zelar pela fundação de um solo que se consagraria nos fundamentos da fé nos Orixás e, assim, reorganizar os negros dispersos pelo Rio de Janeiro. Nesses terreiros, também conhecidos como “casa” ou “Ilê”, os preceitos respeitavam as organizações das cidades africanas e as ações se baseavam nos rituais provenientes da África, sendo necessário, para o resgate mítico desses, consagrar o espaço e os objetos com os quais se realizavam os assentamentos, fundando, desta forma, um novo território a ser ocupado. Tais rituais possibilitaram uma organização político-religiosa de resistência cultural, no sentido de que, de acordo com Amaral,

os terreiros de candomblé, independentemente de sua filiação ou localização, recebem pessoas que são integradas à religião e à sua hierarquia por meio do processo de iniciação (que é particular e individualizado), o qual vincula os adeptos pelo “parentesco mítico” da “família-de-santo”. (2002, p.25)

⁵⁰ Ismael Silva - http://www.vidaslusofonas.pt/ismael_silva.htm.

Os povos negros, reorganizados na “Pequena África”, acabaram por constituir uma colônia baiana no solo carioca: uma classe popular, com costumes que se impuseram ao longo do tempo e demarcaram definitivamente o seu espaço cultural. A “Pequena África”, portanto, tornou-se na região de concentração dos negros, instituindo a Praça Onze como o ponto de encontro e restauração da cultura negro-brasileira de matriz africana. As tias baianas, dentro dessa nova realidade, foram fundamentais para o elo das comunidades negro-africana e negro-brasileira no Rio de Janeiro, pois tratavam de realizar grandes reuniões, regadas a comida, a histórias, a brincadeiras, a oração e a samba. Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, Donga confessa:

Lá em casa se reuniam os primeiros sambistas, aliás, não havia esse tratamento de sambista e sim pessoas que festejavam um ritmo que era nosso, não eram como os sambistas profissionais de agora. Era festa mesmo. Assim como havia na minha casa havia em todas as casas de conterrâneos de minha mãe. Eu fui crescendo nesse ambiente (apud.: MOURA, op. cit., p.64)

As festas eram comuns entre os membros da comunidade, e nelas eram realizados cultos aos santos, encontros de músicas, jogos de capoeiras e muitas conversas pelas quais se transmitiam os costumes dos mais velhos aos mais novos, mantendo, pela oralidade, o patrimônio cultural do negro preservado. Nessas reuniões, o prazer do corpo, proporcionado pela dança do samba e pela paixão comum, religava passado e presente, completando uma lacuna deixada por anos de exílio. Por este motivo, as casas-de-santo, ou os *ilê-asés*, arquitetaram os pilares de resistência cultural, que estruturados, abriram as suas portas para quem quisesse entrar, recebendo, inclusive, artistas e intelectuais da época (VIANNA, 2002).

A casa de João Alabá foi o principal ponto de encontro das mães-pequenas. Frequentaram-na Tia Amélia, mãe de Donga; Tia Perciliana, neta de escravos livres pela Lei do Ventre Livre; Tia Bebiana e Tia Ciata, as tias baianas que seriam, dentro desse novo contexto, as molas-mestra da resistência da cultura negra no Rio de Janeiro. Embora as festas e os batuques fossem proibidos pela polícia, Tia Ciata, a mais famosa de todas as baianas, conseguirá, a custas de suas rezas e seus conhecimentos sobre as plantas curativas, livrar Wenceslau Brás de um equizema aberto em sua perna que médico algum conseguira sarar, alegando que, caso a ferida fechasse, ele morreria. Por gratidão, o então Presidente da República concede-lhe um favor, arrumando para o seu marido um cargo de baixo escalão no Gabinete do Chefe de Polícia. Por este feito, a mãe-de-santo abre um espaço político que beneficiará essas novas ordenações, pois, a influência e o fato de estarem diretamente ligados à força policial da época facilitaram os encontros de samba e de candomblé na casa de Tia Ciata e sempre que aconteciam as batidas policiais, essas se desviavam do seu terreiro. Por parecer mais segura do que as demais casas passou a receber visitas ilustres, dentre as quais, o maestro e compositor Villa-Lobos e Mário de Andrade (ANDRADE, 2002. VIANNA, 2002.), o que influenciou os artistas e a arte, colaborando com o movimento antropofágico da arte brasileira.

Tia Ciata e suas irmãs-de-santo formaram um núcleo de grande importância para a sociedade negra, iniciando, a partir dos cultos religiosos e das festas, a organização político-religiosa, de caráter heterogêneo, onde se foi possível estabelecer a comunicação entre as diferenças. Foram as tias-mães baianas e a presença marcante das atividades de grupo por elas desenvolvidas que garantiram a permanência e a revitalização da cultura negra na vida da cidade:

Mulher de grande iniciativa e energia, Ciata faz sua vida de trabalho constante; tornou-se, com outras tias baianas de sua geração, a iniciadora da tradição 'carioca' das baianas quituteiras, atividade que tem forte fundamento religioso, e que foi recebida com muito agrado na cidade desde sua aparição; na primeira metade do século XIX sua presença era documentada no livro de Debret Viagem pitoresca e história ao Brasil (MOURA, op. cit., p. 65.).

Outras tias baianas tiveram vital importância na construção da identidade da Baiana do carnaval, porém, Tia Ciata resume, em essência, a figura feminina que encontramos hoje na avenida: mãe zeladora, quituteira, feiticeira, enfim. Na verdade, a presença de um núcleo de pessoas negras nos arredores da Praça Onze, movimentado, organizado e preservado por essas mães, demarcou o início da cultura do samba no Rio de Janeiro, desencadeando as Escolas de Samba que, não alheias à importância dessas mães baianas, trouxeram, para esse *corpus* carnavalesco, a forte presença dessa figura mítica representada, hoje, pela Mãe Baiana das Escolas de Samba.

Os processos simbólicos que nutriam os rituais também fortaleceram os momentos lúdicos e resultaram no nascimento de um ritmo condizente com as necessidades da sociedade mestiça que margeava a burguesia: o samba. Dança e exercício do prazer, o samba dá os seus primeiros sinais de vida nos terreiros, deslocando-se, em seguida, para as ruas, ampliando o espaço de oração para o território público, transformando-o, pelo ritmo e pela sincopa, num "continente de uma densidade simbólica, assimilável não



Figura 39 - Foto de Ismael Silva

pela racionalidade conceitual, mas sinestesticamente, com o corpo e espírito integrados numa atenção participante" (SODRÉ, op. cit., p.146). O prolongamento do simbólico, das batidas religiosas ao samba, estruturará uma cultura de religião; de

tudo com tudo e de todos com todos, tornando-se o elo religador, o qual conduzirá os seus participantes, pelo lúdico, à experiência do sagrado:

O sagrado não é uma coisa. É a qualidade luminosa das coisas. Trata-se de uma irradiação que emana de todo existente, de cada pessoa e do inteiro universo. Tudo pode causar admiração e encantamento. Tudo pode conter uma mensagem a ser decifrada. Tudo pode ser portador de um mistério. Mistério não constitui um enigma que, conhecida, nos desafia a conhecer mais e que permanece sempre mistério a todo conhecimento. Mistério não é o limite do conhecimento, mas o ilimitado do conhecimento. Esse conhecimento-mistério não é frio e formal. É carregado de emoção, de significado e de valor. (BOFF, 2002, 34)

A extensão dos limites dos terreiros para as ruas diminuiu, ainda mais, os distanciamentos entre as classes e transformou a modernidade carioca numa “improvável *Belle Epoque*” (MUCCI, 1994), na qual a permanência dos conceitos burgueses se viu ameaçada pela adesão comum aos ritmos e preceitos dos negros.



Figura 40 – Interior de uma casa burguesa Figura 41 – Altar de uma casa de candomblé

Isto foi acentuado pelo desligamento dos homens da cultura branca com os seus patrimônios sagrados, aparentemente substituídos pelos bens de consumo. Quanto mais as elites caminhavam rumo ao progresso, mais se afastavam de seus valores simbólicos e, conseqüentemente, dos seus mistérios. Os negros, pelo contrário, ao recuperarem as suas liberdades, retornaram às suas raízes e foram encontrar nelas as suas bases de resistência. A arquitetura da cidade não escondia de si esses paradoxos: a favela e as confeitarias, a Praça Onze e a Avenida Central, as grandes

chácaras e os cortiços, ambos presenças que denunciavam uma cidade híbrida. As perdas dos valores das famílias burguesas deixaram fendas abertas que puderam ser preenchidas pelos fundamentos da cultura negro-brasileira de matriz africana, já arraigada no inconsciente destas desde o início da colonização, por causa do convívio intenso com a mulher negra, como vimos. Além disso, a imediação entre as pessoas e os convívios diários, mesmo a contra-gosto de muitos, possibilitaram as assimilações culturais pelas quais negros e brancos ressignificaram os seus modelos culturais e as suas formas de convívio. Mas foi no carnaval, especificamente falando, que essa cultura veio a tomar as ruas e se misturar aos festejos sociais, se impondo enquanto ritmo, enquanto dança e enquanto gênero musical.

Até então, o carnaval, na maioria das manifestações populares, preservava os traços dos costumes europeus, no entanto, ganhou a sua primeira manifestação negra quando os ranchos de reis, “[...] uma procissão de cunho religioso que os



Figura 42 - Rancho Flor-do-abacate,
Início do século XX

negros de cultura sudanesa aportados na Bahia realizavam na época de natal até o dia de Reis, 6 de janeiro [...]” (ARAÚJO, 2000, p. 177), chegaram ao Rio de Janeiro, porém, a forma extravagante pela qual se manifestavam, provocou um grande descontentamento, por se tratar de um ritual ligado à igreja, culminando na

interdição da comemoração e no seu deslocamento do calendário cristão para o pagão.

Foi Tia Bebiana a personagem fundamental nesse deslocamento da manifestação dos ranchos, que “de Reis”, tornaram-se “carnavalescos”. Acostumada a guardar em sua casa a lapinha frente à qual os cortejos evoluíam, viu-se obrigada, com a mudança no calendário do desfile, a deixá-la exposta até o carnaval, à espera da tradicional apresentação dos ranchos, não desmontando-a mais no dia 6 de janeiro, como era habitual. Além desse costume, também era fundamental, para os componentes dessa procissão, a bênção das tias baianas quando o cortejo passava por debaixo de suas janelas. Tia Ciata, especialmente, fazia questão de vestir-se com o seu traje típico de baiana para saudar e abençoar o grupo. As baianas, zeladoras, mães, tias, avós, verdadeiras ou adotivas, dos negros dessa comunidade, garantiram, com esses gestos, a preservação de grande parte da cultura negro-africana que, ao ser inserida no carnaval, abriu as suas portas para uma população em festa e iniciou um “devoramento” da cultura branca, vindo a se refletir nos hábitos, nos alimentos, na higiene, nas crenças, nos costumes e nos valores que foram se enraizando e constituindo a africanidade do brasileiro.

4.3.1 Samba, sincopa e revolução

Muitos teóricos consideram que o carnaval tenha as suas origens na mitologia; entretanto, por mais que se elaborem reflexões a respeito e por mais que haja similaridades entre essa festa e as celebrações mitológicas, não há como garantir essa procedência, embora a familiaridade das comemorações deixe sempre margens para que se pense que as festas carnavalescas derivaram dos povos mais antigos, em suas manifestações tradicionais. Assim, há quem trace um paralelo com as comemorações à deusa Ísis, no Egito; ou com as bacanaís, as lupercais e saturnais, na Grécia e Roma antigas; ou ainda com o purim judaico e a sacaea

abilônica. Essas festividades povoaram o imaginário humano, fazendo parte de suas atividades durante centenas de anos.

Foi no século XV que o papa Paulo II incorporou os festejos ao calendário cristão, promovendo uma grande festa popular regada a batalha de confetes, urina, farinha e ovos e inserindo em sua programação jogos e disputas. Com o apoio da igreja e o envolvimento popular, o carnaval romano se difundiu por muitas regiões européias, abraçado que foi por vários soberanos. Assim como a sua procedência, o termo carnaval⁵¹ também não permite uma explicação precisa, dando margem a várias interpretações pelas quais se podem especular, tanto as suas intenções primordiais, quanto à influência dessa festa nas civilizações. Bakhtin faz uma belíssima apreciação do carnaval, associando-o ao princípio do riso e à abertura a uma segunda vida do povo. Para o autor,

o carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média. (op. cit., p.7)

O carnaval do Rio de Janeiro, especificamente falando, herdou muitos costumes do carnaval europeu, embora, em seus movimentos iniciais, possuísse várias expressões distintas. No entanto, com a decaída das Grandes Sociedades e do entrudo, os cordões e os ranchos, movimentos de cunho popular, nos quais a maioria dos participantes pertencia às classes mais pobres, foram ganhando a adesão das massas e se legitimando, embora com grande resistência por parte da elite e dos intelectuais da cidade, a ponto de representarem os movimentos carnavalescos com maior adesão popular no período de 1901 e 1910, conforme mostra a tabela abaixo:

⁵¹ *Carnevale ou carnevamen* – “adeus à carne” numa alusão à terça-feira gorda.

1901 - 1910				
Cordões	Ranchos	Sociedades	Não identificadas	Total
148	80	30	102	360

Figura 43 – Tabela de referência numérica das entidades carnavalescas existentes no Rio de Janeiro – período 1901 a 1910

Até então essa festa era um espaço aberto para a diversidade musical na qual os foliões se dividiam. Enquanto a cultura negra fincava, com toda força, suas raízes na cidade do Rio de Janeiro, os ranchos, que precisavam de licença para existir, foram mudando de perfil, até que, o rancho-escola, Ameno Resedá, viesse modificar totalmente o desfile, dando início ao que podemos dizer ser hoje, o desfile das Escolas de Samba. No entanto, ao mesmo tempo em que os negros sedimentavam seus costumes no seio popular, o samba, o batuque e o pandeiro eram caso de polícia e alvos de perseguições:

O samba agora tem seu espaço na Sociedade Brasileira, espaço conquistado com muita luta e perseverança da parte dos sambistas e que vem de uma época que alcancei, quando os festejos de Momo não passavam das vinte e quatro horas, porque a polícia montada começava a perseguir os sambista às dez horas. Os cavaliços metiam a chibata no sambista que insistia em continuar a festa, não respeitando nem as crianças quando metiam os cavalos no meio do povo desfazendo a roda de samba com os cavalos para dispersar os sambistas. Não sei se o uso do cavalo era realmente necessário ou era para poder subir os morros e acabar com o samba. Samba ainda era considerado coisa de baderneiros ou coisa de crioulo. A mulher sambista também era mal vista e discriminada, apesar de ser elas quem abrihantava as alas das Escolas". (XAVIER, Marly Santos. 1989, p.9)

O ritmo do samba, ao ser inserido nos festejos do carnaval do Rio de Janeiro, levou consigo grande parte dos fundamentos presentes nos terreiros e conferiu às Escolas de Samba alguns de seus mistérios. Assim, o carnaval, que antes da presença dos negros se configurava numa festa com faces européias e contava com o comparecimento das Grandes Sociedades, do curso, dos cucumbis, dos cordões, do entrudo, dos zé-pereiras, dentre outras representações, com os ranchos adquiriu uma nova estética e novos padrões de organização, provocando uma ruptura na

tradição carnavalesca carioca. Essa inserção negra e, conseqüentemente, o devoramento do ritmo europeu pelo batuque, determinou um ritual de caráter híbrido, cujas bases se estabeleceram nos vigores dos valores da cultura brasileira de matriz africana, fundamentada, em grande parte, na relação com o sagrado.

O carnaval na cidade do Rio de Janeiro, portanto, diferenciou-se dos demais carnavais do resto do mundo por estar inteiramente ligado à cultura do samba e aos ritos que a originaram. Embora esse costume tenha inaugurado um ritmo musical que acabou por se tornar num de seus maiores representantes, podendo até ser considerado como o responsável pela grande adesão popular aos hábitos e práticas da cultura negro-brasileira, a nossa compreensão do que seja “samba” não pode estar limitada somente ao que se refere ao seu estilo musical; ao contrário, necessitamos buscar abranger o conjunto de ações que o define, considerando que tratamos de um movimento nascido no interior das formas religiosas, o qual foi preservado graças à manutenção de uma dinâmica que é própria dos rituais de fé exercitados pelos negros africanos e seus descendentes no Brasil, nos terreiros de candomblé.

O deslocamento do ritmo do samba, dos terreiros para o carnaval carioca, mais precisamente para as Escolas de Samba, faz parte de uma intrincada combinação na qual se associam fatores determinantes, dentre os quais as mudanças geográficas que ocorreram na cidade do Rio de Janeiro, a abolição da escravidão, as sucessivas mudanças dos ciclos econômicos, do açúcar, do ouro, e do café, a proclamação da República e a Revolução Industrial foram alguns dos principais acontecimentos que contribuíram, consideravelmente, mesmo que intencionalmente, para que a cultura negro-brasileira criasse um foco de resistência e subsistisse às adversidades sócio-econômico-político-culturais a ela imposta,

utilizando-se de suas habilidades e práticas musicais como instrumento, como dissemos anteriormente.

A contribuição dos negros na formação da cultura brasileira, apesar dos registros terem, durante muitos anos, insistido em ocultá-la, é tamanha; podemos dizer que é estrutural. Com os bantos vieram as práticas dos cucumbis, dos ranchos, a festa do divino, o samba, a capoeira de Angola, o batuque, as festas de bois e os candomblés de caboclos; e os sudaneses trouxeram consigo a influência intelectual, social e religiosa, os orixás, os candomblés, as iguarias, os instrumentos musicais de percussão (agogôs, atabaques e tambores) e parte da indumentária, elementos que foram incorporados aos costumes e inseridos na cultura do Novo Mundo, assim como os vocábulos; ainda hoje, falamos centenas de palavras das línguas bantas, entre as quais, neném, fuxico, fungar, coco, samba, bunda, moleque, enfim. Estas e outras heranças negro-africanas foram determinantes para a formação da cultura brasileira que, diferentemente da européia, não conseguiu manter, por muito tempo, o corpo fora de sua sincopa.

Antes do samba ter se tornado o ritmo oficial do carnaval no Rio de Janeiro, outros gêneros ilustravam essa festa, como escreve Diniz:

Nem sempre, porém, o carnaval carioca teve como trilha sonora o samba. Espaço aberto para diversidade musical, o carnaval era festejado com trechos de ópera, chulas de palhaço de circo, polca, mazurca e valsa. (1975, p.85)

Em contrapartida, ao unir-se aos festejos carnavalescos, o samba reconfigurou as suas formas no Rio de Janeiro, se sobrepôs às muitas manifestações já existentes e, por fim, tornou-se sinônimo de carnaval, dando às comemorações populares uma face híbrida, tornando-as sagradas por excelência. É nesta ordem que a cidade irá presenciar os costumes do negro brasileiro devorando a cultura branca e estabelecendo para a cidade, definitivamente, uma estética

mestiça, com formas mulçumanas, com trejeitos bantos, num ecletismo afro-europeu somente possível pelas características políticas e geográficas do Rio de Janeiro.

O terreiro será o lugar das confluências, dos resgates e das restaurações dos valores, nesse território, resistente até os dias atuais, se organizaram, se movimentaram e se preservaram a cultura do samba e a autoridade da mulher.

4.3.2 Mãe e mulher negra, no trabalho, na fé e na indumentária a marca definitiva da identidade da Mãe Baiana

Vários são os registros das presenças das mulheres negras, trajadas de baianas, nas ruas do Rio de Janeiro e isto não se deu ao acaso. O regime escravocrata foi perverso do início ao fim de seu império, pois não chamou à responsabilidade os “senhores” de escravos, quando estes tiveram que libertar os homens negros de seus cativeiros, e não lhes obrigou a indenizar os homens escravizados por seus trabalhos e danos físicos e morais. Assim, livres, mas desempregados, sem abrigo ou dormida, muitos se submeteram a continuar na condição de escravo para garantir, para si e sua família, a comida e a moradia. Outros, já bastante doentes, ficaram vagando pelas ruas à mercê da sorte e da piedade humana. Não houve, em momento algum, uma política para que se pensasse na inserção dos negros brasileiros e africanos na sociedade livre, marginalizando-os mais uma vez e empurrando-os cada vez mais para a criminalidade. As favelas viraram redutos de negros. Na crueldade administrativa, havia a intencionalidade de tornar essa camada da população numa classe criminosa. E por que seria? Vistos como criminosos, foras-da-lei, era mais fácil justificar a discriminação, portanto, o desemprego, o desabrigo, a proibição dos negros de freqüentarem as escolas foram engajamentos nefários com fins de

conceituar, definitivamente, o pré-conceito contra os negros brasileiros e africanos no Brasil.

A falta de trabalho regular nas indústrias e no comércio era muita, e os escravos, por estarem cansados das atividades brutas e com as suas saúdes comprometidas, recusavam muitas das atividades braçais. Assim, a adaptação desses seres humanos à nova condição não foi a das mais generosas, obrigando essa classe a criar mecanismos de sustentos que fossem permitidos aos que pertenciam ao reduto dos excluídos.

As pequenas profissões foram se amalgamando à cidade e cada indivíduo fazia o que sabia para tentar sobreviver. Por esta razão, não era incomum a presença das mulheres negras, vestidas a caráter, com seus tabuleiros de comida, sentadas à beira da rua a vender suas guloseimas para garantir algum ganho.



Figura 44 - Vendedora de frutas e seu filho - Séc. XIX.

Mais de cem anos depois de feita a descrição de uma baiana no Rio de Janeiro, por Luiz Edmundo, como citamos anteriormente, Cecília Meirelles apresenta um pitoresco depoimento sobre essa a presença dessa mulher nas cenas cariocas:

Senta-se, pois, a baiana nas dobras de sua grande saia, num canto da calçada, tendo na sua frente o tabuleiro sobre o bando. Acende a vela da lanterna, pousa o fogareiro no chão, ou, no próprio tabuleiro, remexe-lhes as cinzas, ativa o fogo com um pequeno abano e, para não perder tempo, vai descascando o amendoim que, no dia seguinte, servirá à confecção de novos doces.

Em algumas zonas, aos doces acrescentam-se pastéis, arroz-doce e mingaus servidos em tigelinhas. E há também o tipo da baiana da canjica – milho branco cozido lentamente em água e leite, temperado com açúcar, manteiga, perfumado com cravo e canela – e a do angu, comida tipicamente negra, composto de uma papa consistente de farinha de milho acompanhada de um guisado de miúdos de boi com um molho grosso de pimentas muito ardentes (2003, p.34).

Muitas das mulheres negras usaram os seus dons culinários como alternativa para a falta de emprego para os seus maridos. Tia Ciata foi uma delas que, com

suas irmãs, iniciou a tradição carioca das baianas quituteiras; uma “atividade que tem forte fundamento religioso, e que foi recebida com muito agrado na cidade desde sua aparição; na primeira metade do século XIX” (MOURA, op. cit., p. 65). Segundo o autor, essas baianas, antes de saírem para os seus pontos de trabalhos, cumpriam os preceitos com o Orixá do dia, oferecendo-lhe parte dos doces, depois se paramentavam a caráter e seguiam com seus tabuleiros fartos de bolos e manjares, cocadas e puxas.

Não é difícil imaginarmos como a mulher negra vai se enraizando nos costumes da cidade. Das ruas à festa da Penha⁵², o alimento, bem preparado, bem servido e perfeitamente aromatizado numa combinação de cravo, canela, erva-doce, pimenta, dentre outros; sem contar a higiene, descrita por Luiz Edmundo:

Assim eram há cem anos e ainda se conservam, com a mesma graça, o mesmo alinhamento e singular limpeza. Limpeza, sobretudo. De se abespinharem todas com qualquer pessoa que tente, mesmo que de leve, revolver ou apalpar o que elas expõem à venda, como mercancia, em seus vistosos tabuleiros.

— *Mexa ahi nãoon iôio, deixe que io memo pego.*

E quando pega, pega cuidadosamente com a mão esquerda, porque a direita é só para receber e contar dinheiro (op. cit., p.77).

Impossíveis de resistir, seus costumes, se não devoraram os costumes europeus, ficaram lado a lado com estes que, face a face com as manifestações populares, não conseguiam impedir o avanço crescente das adesões às escrituras dos corpos negros brasileiros de origem africana.

Assim, os homens e mulheres negros, pelo engenho de seus trabalhos, foram reconfigurando a arquitetura da cidade. No prolongamento da fé, dos terreiros para as ruas, as roupas, o alimento e o som sagrados se impuseram perante o desmoronamento da certeza no progresso. O terreiro, portanto, se tornou o lugar das

⁵² Era comum a presença das baianas, vendendo os seus quitutes, na festa anual da Igreja N^a. Sr^a. da Penha, no subúrbio do Rio de Janeiro. Muitas famílias burguesas aproveitavam o evento para se deliciarem nos tabuleiros das quituteiras, os quais traziam bolo de milho, cuscuz, cocada, pé-de-moleque, angu à baiana, bolo de aipim, dentre outras guloseimas (MOURA, 1983).

confluências, dos resgates de memórias e das restaurações dos valores, restabelecendo a força do território garantindo o espaço do sagrado. Lugar da memória constitui, para Sodré, “o patrimônio simbólico do negro brasileiro (a memória cultural da África), afirmou-se aqui como território político-mítico-religioso, para sua transmissão e preservação” (op. cit., p. 50). A fundação das casas de axé, no reduto esquecido pelos governantes, possibilitou a reconstrução dos laços e dos valores perdidos, na medida em que foram construindo novas formas de convívio e re-elaborando modelos diferentes de relações. A presença das mulheres, nesse espaço de exclusão, possibilitou a reestruturação das famílias, esfaceladas pelo regime escravocrata. Foram elas as responsáveis pela nova composição familiar que se estabeleceu; pelo sustento, muitas vezes proveniente da venda de seus quitutes e das lavagens de roupas; e pela conservação dos hábitos culturais, embora muitas vezes perseguidos pelas autoridades.

A Mãe Baiana das Escolas de Samba do Rio de Janeiro é presença dessa resistência, retratada no sincretismo que se evidencia nos detalhes que a enformam. Detalhes observados ao longo da história, por artistas, jornalistas e historiadores. No artigo “Ser africano no Brasil dos séculos XVIII e XIX”, Alberto da Costa e Silva nos sinaliza esses valores:

O mais comum, porém, foi a mescla dos valores africanos com os europeus e os ameríndios [...]. O turbante parece que andou viajando da África para as Américas e das Américas para a África[...]. Quanto ao pano da Costa, não parece haver dúvida de que foi a brasileira quem começou a usar como xale ou sobre um dos ombros [...]. O traje da baiana, do qual o pano da Costa é essencial, não estaria, porém, completo sem três heranças portuguesas: a saia rodada, a blusa de rendas e os tamanquinhos” (SILVA, Alberto da Costa e. Revista Tempo Brasileiro, nº 151 p.9).

Luiz Edmundo também observa, já em seu tempo, final do século XIX e início do século XX, a presença das baianas no Rio de Janeiro. Assim descreve ele:

As baianas são as mais bela e a mais pitoresca das tradições desta cidade. Debret já as pintava no tempo de D. João e de D. Pedro I, tal como ainda hoje se apresentam. Vestiam as mesmas saias rodadas, amplas, cheias de ramagens, e camisinha picada de rendas, um pano da Costa, em listras coloridas, revelando a nudez do ombro, vistosa trunfa na cabeça, e, em vivas cintilações, por sobre o colo, os braços e o pescoço, jóias resplandcentes, colares, braceletes, berenguendéns, tudo isso em confusão decorativa, num delírio de chispas e de cores, luzindo, reverberando, tilintando.

Assim eram há cem anos e ainda se conservam, com a mesma graça, o mesmo alinhamento e singular limpeza. Limpeza, sobretudo (1984, p. 77).

Nos detalhes oferecidos pelo autor, nota-se que essa baiana há mais de trezentos anos preserva uma estrutura simbólica sobre a sua imagem, conformada por artefatos de diferentes culturas. Numa exposição realizada no Museu do Folclore, no ano de 2003, sobre as baianas, foi publicado um livreto que continha as informações sobre essas mulheres⁵³. Sob o título “O que que a baiana tem: pano-da-costa roupa de baiana”, Lody, descreve num das passagens de seu texto:

Tipo consagrado, a baiana reúne elementos visuais barrocos da Europa; tecnologias, cores, texturas de peças africanas do Ocidente; forte presença islâmica, frutos das relações do Islã e a África, e das relações entre portugueses e espanhóis da Península Ibérica e os mesmos povos do Islã. (2003, p.15)

São comuns à baiana: saia rendada, bata, pano-da-costa, colares de contas, brincos de argola, balangandãs, tamancos, anáguas, pulseiras e o torso. O pano-da-costa, assim como muitos produtos que hoje fazem parte da nossa cultura, como a pimenta malagueta e o dandá da costa, vieram dos costumes dos povos da Costa da África e foi integrado ao traje da negra baiana, no Brasil. Carise em seu estudo sobre a indumentária africana pondera o seguinte:

No Brasil, a indumentária africana nasceu do amálgama de diversas culturas que aqui aportaram no período tri-secular da escravidão, tendo como mais importantes os grupos étnicos abordados neste livro – bantos e nagôs – [...] os nagôs (ou iorubas), da Nigéria, Benin, Daomé, Costa do Marfim, grupo Sudanês que aqui predominou, trazendo dentre outras influências, a sugestiva indumentária da negra baiana. Porém, a indumentária tradicional africana caracterizava-se pelo uso de três panos coloridos e enrolados no corpo, um deles em sentido horizontal e preso debaixo do braço; paralelamente sobre o peito, terminava com opulentos laços - O segundo pano era colocado negligentemente sobre os ombros,

⁵³ Material incluído nas referências deste trabalho

colocação típica das tribos muçumanas que viviam no deserto africano, com uma espécie de túnica aberta e solta nas costas, presa apenas num dos ombros, sendo o terceiro amarrado em volta do alto da cabeça, com nó dado de lado, peça que completava a toilette doméstica para sair (1992, p.38)

Segundo as pesquisas de Carise, as negras africanas adoravam os anéis, as pulseiras e os colares, muitos feitos de contas, com uma conta maior no meio chamada de “firma”, as quais marcavam a firmeza do Orixá dono do seu ori. Porém, o pano-da-costa, um tecido de tradição, luxuoso, com listras e de cores vibrantes, segundo a autora, era reservado para os dias mais importantes, nos momentos, de festa.



Figura 45 – Baiana, início do século XX

O pano-da-costa não possui, nas comunidades religiosas negro-brasileiras, somente o valor de indumento. É um utensílio marcado de sentido social e religioso nas ações da mulher iniciada nos cultos negro-brasileiros de origem africana. Assim, pode denotar *status* ou marcar um momento específico no ritual. Dependendo da cor, esse importante adereço da indumentária negro-brasileira religiosa remete a um orixá diferente ou a um momento específico da cerimônia⁵⁴. No Brasil, o Pano-da-costa usado pelas negras também sofreu influência dos xales usados pelas mulheres vindas da Europa, ganhando, em muitos dos casos, franjas e fios de seda.

⁵⁴ O pano-da-costa branco pertence a Oxalufã e Oxaguiã; o vermelho e branco, a Xangô e Iansã, azul e branco a Oxossi; vermelho e amarelo é dedicado a Ogum; e roxo e branco, a Omulu e Nana. [...] Seu sentido protetor é outro aspecto que merece atenção. As iaôs (noviças), terminando o período de confinamento no interior dos templos, iniciam sua nova vida protegidas pelo pano-da-costa branco, que representa o prolongamento do alá de Oxalá. (Lody, 2003, p. 17)

Os balangandãs eram ornamentos que as negras usavam amarrados à cintura em dias de festa. Acredita-se que negros vindos da região do Islã foram os responsáveis pela produção desses ornamentos, pois eles conheciam as



Figura 46 - Balangandãs

técnicas de fundição e trabalho dos metais. Além de enfeites, esses utensílios possuíam, para a mulher negro-africana escravizada no Brasil, significados místicos. Eram brincos de argolas ou colares com vários amuletos, em ouro ou prata, cada qual com uma função: a figa: espantar o mau-olhado; a chave: destinada a fechar o corpo; o pombo: representava o Espírito Santo; os machadinhos: a proteção dos orixás (CARISE, 1992. CASCUDO, 1965. LODY, 2003).

As saias rendadas e as anáguas engomadas, as fitas, as rendas e os detalhes ornamentais são heranças das indumentárias européias. Os bordados, em especial o *richelieu*⁵⁵, que nos terreiros de candomblé é uma marca de dedicação, fazem parte da roupa da baiana, assim como também os chinelos de couro. Os panos-de-cabeça, ou turbantes, como são chamados no Brasil, possivelmente tenham vindo como herança das raízes mulçumanas, do Islã, cuja utilidade estava em proteger a cabeça do sol dos desertos ou das áreas tórridas do continente africano.

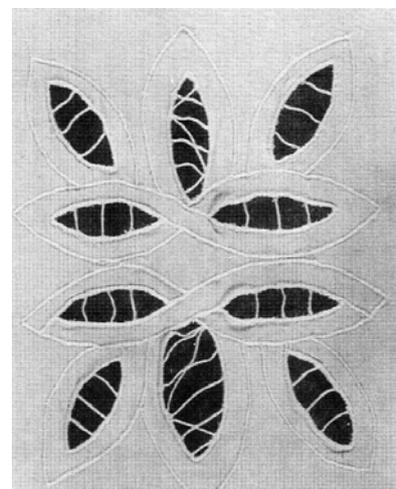


Figura 47 – Bordado *Richelieu*

Assim, a baiana fica sendo composta com o “mais autêntico e regional traje brasileiro, outra reminiscência direta do africano, que aqui também recebeu

⁵⁵ Provavelmente este nome dado ao bordado seja em função do uso freqüente deste ornamento pelo duque de Richelieu, eternizado nas telas de Philippe Campaingne., como no famoso quadro intitulado Richelieu.

inovações: saia rodada, anáguas engomadas, bata solta (espécie de blusa de renda) e “pano da costa” vindo das costas africanas. (CARISE, 1992, p. 40)

Por esta composição multicultural, podemos notar que a negra baiana influenciou profundamente o traje da Mãe Baiana das escolas de Samba, sobretudo porque este traje foi assumido pela mãe-de-santo, nos terreiros religiosos, conferindo ao indumento do ritual um aspecto sagrado. Assim sendo, nota-se, já



Figura 48 – Creoulas da Bahia



Figura 49 – Negra, o tabuleiro, seu filho e seu pano da costa.



Figura 50 – Baianas no Pelourinho - Salvador

pelo arranjo do seu vestido, a abertura que as mulheres negras possuíam para a assimilação da cultura dominante; no entanto, ao organizarem essa indumentária mestiça, incorporando nela diferentes elementos de povos distintos, acabaram por estabelecer uma silhueta própria e tão forte que até os dias de hoje mantém-se preservada. Quando olhamos para uma baiana de carnaval, não vemos mais as sinhás das cortes francesas ou portuguesas; ou mesmo as mulçumanas. Quando apreciamos uma baiana em desfile, vemos a mãe-de-santo, as mães-pequenas, a mulher negra.

É assim que o samba, prática nascida a partir da necessidade do negro de dançar e de responder com o corpo aos chamados do tambor, cresce e ganha força, sendo zelado e alimentado pelas mulheres negras, nos instantes de oração. Samba

e Mãe Baiana são, portanto, unívocos e inseparáveis, pois os mistérios que os constituem brotam nos momentos de reza e homilia. Instaurado o mistério, o sagrado comparece, garantindo o vigor dos mitos. Diante do sagrado as ações humanas se tornam verdadeiras e a verdade desabrocha se fazendo linguagem; o corpo-linguagem da Mãe Baiana firmando uma escritura da resistência.

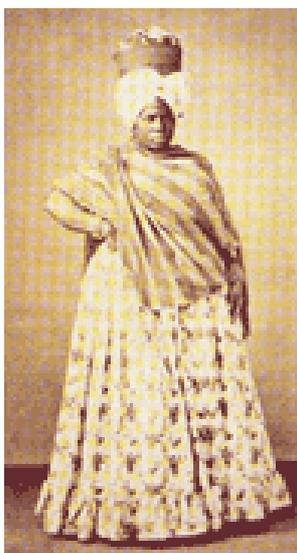


Figura 51 - Negra com tabuleiro, In. Séc.XX



Figura 52 – Clementina de Jesus



Figura 53 - Baiana da Tradição, 2000.

5 NO GIRO DA MÃE BAIANA, O ENTRE-TEXTO DO SAMBA

Na arte dionisiaca e em seu simbolismo trágico, fala-nos a mesma natureza com a sua voz, sem disfarce: — “Sede como eu sou! Sob a incessante mudança dos fenômenos, a mãe primordial, eternamente criadora, que eternamente força a existir, que se regala eternamente com essa mudança de fenômenos!” (NIETZSCHE, 1983, p.17).

O Desfile das Escolas de Samba é um rito que abriga em si uma sucessão de ritos, incluindo o conjunto de coisas, pessoas, ações e manifestações processadas antes, durante e depois da festa carnavalesca, tendo o samba como o maior elemento de ligação dessa tessitura. Uma organização que, embora seja mais visível nos dias de carnaval, suas pulsões vitais, mesmo quando a festa se encerra, permanecem latentes no intervalo desse festejo. São grupos distintos, com interesses diferenciados, como vimos, e somente quando essas partes se congregam, comandadas pela ordem do desfile, é que se completa a dimensão espetacular da coisa e o extraordinário eclode reunindo em si a multiplicidade orgânica que configura a sua identidade.

É a partir dessa eclosão que podemos compreender o ritual enquanto um único corpo, o *corpus* carnavalesco, formado por milhares de corpos e ações, apresentando-se coeso e unificado por suas diferenças. Esse grande corpo possui uma escritura ontológica, nascida das narrativas de outros tantos corpos, dotados de diferentes linguagens, dos quais recortamos aquele que se nos revelou uma escritura mítica, mais especificamente, aquele que carrega sobre si a mitogênese do samba: a Mãe Baiana. Esse corpo, parte do *corpus* ritual, possui em si uma infinidade de escrituras que se desvelam para os que se abrem à sua escuta, quando os mistérios do povo tornam-se pilares da arte e ressurgem enquanto verdade e realidade, movimentados pelo vigor dos mitos.

A Mãe Baiana, portanto, possui uma presença imanente e outra transcendente, ambas situadas no ponto de tangência entre o samba, o carnaval e as escolas de samba. Ela existe dentro da cultura do samba e se manifesta no desfile das escolas de samba, nos dias de carnaval. Estabelecemos, desta forma, o ponto de onde partimos: os instantes do acontecimento do desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro, no fenômeno que se instaura na avenida Marquês de Sapucaí, nos dias de carnaval, reconhecendo este como o primeiro momento em que a verdade dessa baiana nos é revelada, com toda a sua força, através dos mecanismos da arte, possibilitando-nos pensar nessa existência que se oculta e foge às suas representações. A partir daí, resta-nos uma busca ao entendimento da Mãe Baiana, que se ausenta: aquela que está velada pela alegoria.

Na relação existente entre a dramaticidade do desfile e a personagem baiana, incorporada ao rito num efeito plástico, com traços alegóricos, evidencia-se a linguagem mítica, revelando-se nos pequenos instantes de sua dança, de seu giro, de seu sorriso, desmascarando os valores que a encobrem, permitindo-nos trazer, à luz desta pesquisa, a matriz significante do ritual do desfile. Neste sentido, essa personagem, a baiana, irrompe enquanto fenômeno artístico, ou melhor, enquanto metáfora e metonímia da arte. Fazendo-se linguagem, permite-nos, através de sua fala, mergulhar nas raízes de seu mundo e nas diferenças que demarcam a sua existência; diferenças que a colocam em tensão e união com a realidade, entre as pulsões de vida e de morte. Assumido enquanto linguagem, esse corpo, esse mesmo corpo alegórico que se presta à festa, constrói uma narrativa própria de sua existência, um texto erguido no interior de sua espontaneidade, nos instantes mais verdadeiros. Um *textum*, um entrelaçamento que se opera entre o que se vê e o que não se vê, capaz de convocar, ao corpo dessa baiana, nos seus momentos

sagrados, a sua escritura: o vigor da própria Linguagem, tornando-se arte em manifesto.

Poderíamos nos questionar sobre a nossa compreensão desse corpo enquanto linguagem da arte. Por vezes, considerando o juízo da crítica e da história, parece-nos uma tentativa vã elevá-lo à categorias de linguagem da arte. Contudo, voltando-nos ao pensamento da poética sobre a obra de arte, esta nuvem de preocupação logo parece se dissipar, tendo em vista que a Arte, segundo Leão, “erige em obra o sabor de lidar com a realidade” (LEÃO, 2000, p. 248). O corpo, tal como o mármore das reflexões de Leão, é uma matéria dotada de peso, cor, densidade e durabilidade. Tudo isto, segundo ele, em tensão consigo mesmo e com outras matérias. Estas qualidades, tanto as do mármore, quanto as do corpo, conferem tendências próprias ao seu modo de lidar com o real, pelo simples fato de o corpo ser corpo e de o mármore ser mármore. Todavia, quando este corpo, o da baiana, se desloca da condição de ser quando entregue a si mesmo, da simples diversidade de agente e paciente, para as possibilidades do vir-a-ser, do realizar-se, põe em obra a dinâmica dos mecanismos de sua criação, abrindo-se a condições impossíveis de serem produzidas pela realidade entregue a si mesma. Passa a elevar a sua matéria, o próprio corpo, e a transformar-se na linguagem da criação.

Firmes no intento de pensarmos a Mãe Baiana enquanto corpo-linguagem, recorreremos a Nietzsche, quando aponta um horizonte onde falso e verdadeiro não estão relacionados ao inteligível e ao sensível. Segundo ele, é preciso que se destituam os valores superiores, o Divino, o Verdadeiro, o Belo, que foram estabelecidos pela filosofia para se “julgar a vida”, permitindo que a existência das coisas possa ser revelada pela aparência e seu reverso; pela multiplicidade à qual o

homem está destinado. Ora, se, para Nietzsche, é a partir do fenômeno arte que deciframos o mundo e, também, segundo o filósofo, é no detentor do discurso que a linguagem inteira se reúne (NIETZSCHE, s/d), entendemos que, sob o domínio do discurso, a baiana coloca o seu corpo à disposição da Linguagem, transcendendo à condição de um corpo-escritura. Esse corpo nos apresenta o mundo que sabemos, o que não sabemos e o que não podemos saber; um mundo origem de toda a sua narrativa, que resgata a existência indissolúvel homem-mundo e nega espaço e tempo determinados. Afastando-se do tempo cronológico e do espaço físico, temos uma narrativa ontológica, de relato simbólico, só podendo ser captada pela sensibilidade de quem o aprecia, colocando-nos, através do fenômeno arte, diante do limite e do ilimitado, do saber e do não saber.

A arte está presente com toda a sua força e popularidade na forma do desfile das escolas de samba. A Mãe Baiana traz consigo o vigor que mantém a festa viva, fazendo-se presente, não pelas baianas que ali estão ou apenas pelas mulheres fantasiadas de baiana. Ela, a Mãe Baiana, doa o máximo de presença porque existe, nos mecanismos dessa festa, o mistério do povo e é nesse mistério que encontramos a abertura para a poesia, para o religioso, onde verificamos existir um caminho possível à experiência mítica, como elucidada Leão:

Assim, na profundidade do viver, na presença da morte, na transcendência do Eros, na convivência pessoal, na experiência da fé, na criação artística, no pensamento radical irrompe-lhe o Mistério de tal sorte que nesta irrupção e por ela todos os modos de ser chegam a desabrochar na interioridade daquilo que são e tal como são (op. cit., p. 235).

Na experiência do mistério, com o qual a Mãe Baiana está intimamente relacionada, funda-se a sua autoridade. Neste sentido, o mistério torna-se patrimônio a ser revivido e compartilhado em cada rito do samba. Empossadas por ele, as Mães Baianas evocam uma presença transcendente pela qual o religioso, a poesia e a

liberdade reafirmam a fé ritual e estabelecem o elo entre os sambistas, no *corpus* carnavalesco. Neste sentido, a Mãe Baiana perpassa à condição de baiana do carnaval e assume o vigor e a presença da mãe do samba: aquela cujas origens remetem à mãe-de-santo, às escravas tornadas mães-de-leite e aos relatos cosmogônicos, como vimos anteriormente.

Nos múltiplos corpos que o *corpus* do carnaval abriga, existem aqueles que resgatam existências além das suas existências, chamando para si uma narrativa ontológica pela qual se estabelecem os diálogos confluentes; e nesse caso, incluem-se as baianas. Por este entendimento, a Mãe Baiana se exprime enquanto território onde se funda o *logos*. É no silêncio de sua fala que se oculta e se desvela a verdade do ritual, pela presença da personagem quando, em sua ausência, transparecem os vigores dos mitos da cultura negro-brasileira. Há, neste trânsito, a possibilidade de se encontrar a mola propulsora do *modus operandi* do *corpus* carnavalesco. Assim sendo, a leitura poética dessa personagem implicou a necessidade de irmos ao encontro dos fundamentos da cultura do samba, das relações dos espaços simbólicos, da reestruturação dos territórios, dos movimentos das resistências negro-africana e negro-brasileira para, finalmente, encontrarmos as raízes da Mãe Baiana das Escolas Samba do Rio de Janeiro, num processo cíclico no qual mito e história, sagrado e profano, festa e religião comungam numa mesma realidade e consolidam o sistema simbólico, onde se exercitam os rituais do samba e do candomblé.

5.1 NA TRAVESSIA DA BAIANA, O DESVELAMENTO DO *CORPUS* POÉTICO

Quando propomos um estudo poético, estamos buscando, em nosso objeto, a essência do seu agir. É na linguagem poética que a realidade comparece em toda

sua plenitude e densidade, com todo o seu vigor e poder, tornando-se única e insubstituível, se fazendo verdade como a própria linguagem; o corpo fazendo-se dança, o som fazendo-se música, a luz fazendo-se brilho. As identidades, na leitura poética, são estabelecidas a partir das igualdades e diferenças, na relação entre ser e não ser, na tensão e na relação que estabelece com o real, quando a linguagem comparece como verdade:

A existência humana está originariamente nos dois lados, no da verdade e no da não-verdade. E a verdade mais originária não se localiza na verdade. Aqui se ilumina ainda mais a famosa sentença heideggeriana: “a arte é por em obra a verdade”. Guimarães Rosa, para dizer esse jogo bifronte e múltiplo, que é o jogo do próprio entre-texto, instituiu uma terceira dimensão – “a terceira margem do rio”; aí onde a liberdade é possível. (Portella, op. cit., p. 145)

Nos capítulos anteriores percorremos, uma trajetória partindo do ritual do desfile das escolas de samba, identificando os seus movimentos peculiares e os diferentes corpos que o compõem, compreendendo-o enquanto um grande mosaico estruturado pela comunicação confluyente entre sujeitos e objetos. Delineado este território, pudemos encontrar nele a Mãe Baiana, nosso objeto investigado. Nesse instante, ainda essa figura era uma personagem pertencente às instâncias carnavalescas; no entanto, a sua presença já apontava para a sua existência em outros territórios que não somente as festas de Momo. Fazia-se necessário, por conseguinte, lançar sobre as questões apresentadas um olhar interdisciplinar e percorrer diferentes campos do saber, reunindo, por este método de pesquisa, parte dos seus elementos constituintes para com eles articular o seu contorno existencial.

Verificamos que muitas das características pertencentes à Mãe Baiana — características essenciais enraizadas nessa personagem e desveladas em seus momentos mais sagrados durante o ritual do carnaval —, foram herdadas dos movimentos geográficos, políticos, sociológicos e culturais da cidade. Outras habitam a psique humana e atravessam as gerações, sendo referenciadas pelos

arquétipos e narradas pelos mitos. Tal conjuntura se manifesta pela presença da baiana, não somente a que se coloca em desfile, conformando uma paisagem poética nascida no âmbito da articulação dinâmica de seu porvir, realizando toda a sua existência, quando seu corpo se faz mistério da arte: corpo poético que presentifica o mito da mãe e fundamenta a cultura do samba.

De acordo com Suhami (1983, p.11), “por esse texto e segundo as leis do gênero, que a paisagem realiza toda a sua existência e se reveste de todas as suas características, pois é criada, ou recriada, por esse texto”. Nessa dimensão, consideramos o fenômeno da linguagem através do qual a Mãe Baiana passa à existência trazendo para o ritual do desfile as suas ações essenciais, relevando as circunstâncias dessa eclosão pela qual o mito se descortina, possibilitando ao ente mãe baiana transcender ao Ser Mãe Baiana, fazendo-se *hermeneus*. Neste momento, a Mãe Baiana deixa de ser contemplada pelo que se mostra, pelo que está dito em sua instrumentalidade, para requerer uma leitura capaz de conduzir ao entendimento de si no domínio do fenômeno do espetáculo. Uma leitura que busca o sentido da obra — a força geradora da sua escritura, a ponto de encontrarmos a sua verdade na dimensão com o real. Neste ponto, a Mãe Baiana surge enquanto *corpus* produzido pelo poético: a poesia, o texto que narra, na plenitude de seu acontecimento, o deslumbramento que lhe causa o estar-em-si e o estar-no-mundo. Torna-se a imagem, a luminosidade, a clareira que se revela na ausência da realidade dada, quando se lança às possibilidades do porvir, do vir-a-ser, abrindo-se à fala originária, permitindo-se interpretar e ser interpretada.

5.1.1 Ser Baiana...

Uma das perguntas mais freqüentes, procedente das próprias baianas, em nossos encontros é: “o que é ser baiana?” Uma pequena questão que resume em si a grande complexidade da existência, e responder a ela não é tão fácil para aqueles que nunca, ou pouco, conviveram com as práticas de “ser baiana”. Por este motivo, no mesmo instante em que elas me lançavam a pergunta, imediatamente, e naturalmente, tratavam de responder, trazendo, para as considerações acerca do tema, as suas experiências de vida e, para a grande surpresa nossa e constatação das hipóteses iniciais deste trabalho, as mães baianas das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, em suas peregrinações carnavalescas, não separam as suas identidades das identidades que assumem quando inseridas no contexto-samba. Há, neste processo, uma simbiose entre o sujeito e a personagem interpretada, configurando novas possibilidades de presenças para essas mulheres. Tal observação pode ser justificada pela meditação heideggeriana sobre a questão da existência. Segundo Heidegger (2001; 2002), não se pode definir o homem na relação consigo próprio, pois ele não é um sujeito isolado, ao contrário, vive em relação com as coisas e o mundo, em seus ambientes natural e social. Portanto, para essas mulheres que vivem de modo pleno a Mãe Baiana, não há distinção entre a fantasia do carnaval e os seus cotidianos, ou, melhor definindo, para a grande maioria dessas mulheres a fantasia de baiana não é algo que pertença às instâncias carnavalescas, mas sim a um de seus modos de estar-no-mundo. Numa entrevista gravada, logo no início deste trabalho, com a baiana da Portela, Regina Baiana, obtive como resposta: “Ser baiana é estar entregue, completamente, à existência da baiana”.

A baiana Regina, carioquíssima, criada em casa “branco”, educada dentro dos moldes europeus por uma madrinha da classe alta brasileira, após a sua inserção no samba, como baiana, assume-se “Regina Baiana”, modifica os seus movimentos sociais, aceita-se mulher negra, restaura seus vínculos com o subúrbio, onde nasceu, e torna-se pivô desta pesquisa sobre a Mãe Baiana, vivendo-a na íntegra e propagando-a por entre a comunidade das escolas de samba.

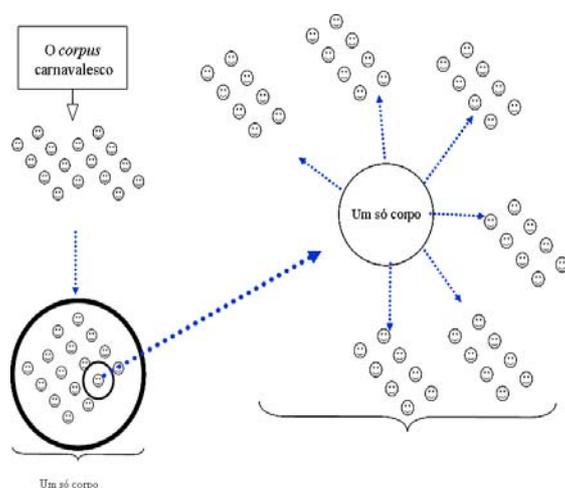


Figura 54 – O *corpus* do carnaval

Segundo o pensamento poético, há uma memória mítica que persiste em todas as culturas (CASTRO, 2000). Esses mitos são vivificados pelos grupos e atuam no imaginário como um modelo a ser seguido, manifestando-se como verdade, como linguagem. Para que os mitos possam estar presentes

nas culturas, há de se edificarem os rituais, pois não há mitos sem ritos. Vimos, nos capítulos anteriores, que o samba é um ritual de passagem, o qual agrega em si uma sucessão de rituais. No capítulo 3 deste trabalho, fizemos um estudo do mito da mãe a partir dos olhares da psicologia analítica, no que tange os arquétipos, e da mitologia, nos estudos sobre as religiões. Buscamos, também, nos alicerces da cultura negro-africana de origem iorubana, a relação simbólica com a mãe e os fundamentos do candomblé, além de traçarmos um rápido panorama sobre a mulher na nossa cultura e como a cidade contribuiu para o seu enraizamento. Este caminho se fez necessário para a fundamentação do nosso ponto de vista que é estabelecer um paralelo entre o samba e a religiosidade do negro brasileiro, o que possui desdobramentos nas Escolas de Samba. Assim sendo, notaremos que o espetáculo

do desfile torna-se um ritual no qual e pelo qual a Mãe Baiana se faz presente e doa em seu discurso poético as suas origens e seu mundo circundante.

Na escritura fenomenológica, a Mãe Baiana emerge do interior do ser, como poesia revelada no instante em que se funda o sagrado no ritual do desfile, quando o corpo da mulher que a desfila oculta-se para tornar-se contornos, essência e ressonância, e transcende, elevando-se à condição de milhares de corpos, estabelecendo uma relação

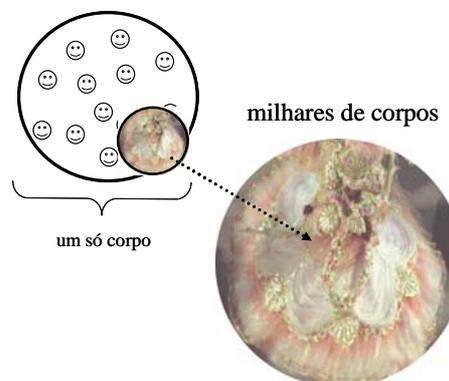


Figura 55 – Mãe-baiana e seus milhares de corpos

profunda com a arte. Há, por este desvelamento, na paisagem estética desnudada, a manifestação do poético, realizando a obra em toda a sua plenitude. Neste sentido, a mulher que se empresta à existência da Mãe Baiana torna-se demiurgo de uma escritura cunhada no auge de seu encantamento, na medida em que se espacializa e possibilita o ultrapassamento de si para outras leituras possíveis.

Portanto, a Mãe Baiana é aquela cuja arte, somente a arte, é capaz de desvelar; a baiana-signo, presença de uma resistência, se descobrindo nos instantes sagrados do ritual, quando uma simples mulher, fantasiada para a festa, é tomada pelos mistérios do samba e revigorada pela força do mito — mito este ainda vivo nos subterrâneos da cultura brasileira, experimentando a condição plena de Ser Baiana.

Como já esperávamos, destacam-se neste trabalho as indagações sobre “ser baiana” e o “Ser Baiana”, numa perspectiva tolerante com relação às respostas

nascidas das reflexões das próprias mulheres que vivem essa realidade e das pessoas que com elas compartilham dessa existência. O material que temos para confrontarmos com as nossas hipóteses são crônicas, sambas de enredo, fotografias e depoimentos das baianas, entrevistas com sambistas; todavia, o nosso grande suporte são as imagens que guardamos em nossa memória, que nos impressionaram nos momentos dos desfiles, quando ainda olhávamos para estas figuras com a inocência de um apreciador do carnaval. Imagens essas cujas ressonâncias podem ser associadas aos outros elementos de que dispomos, como, por exemplo, a crônica escrita por Arthur da Távola, onde o retrato da baiana em desfile está muito mais para a baiana que se ausenta do que propriamente para a alegoria em si:

Você simboliza o lar, a casa, a companhia bondosa das mães generosas e das avós sábias. É a bem-aventurança em forma de alegoria. A imagem sublime de uma nacionalidade. Amo a ternura de sua imagem a comprovar o que de verdadeiro e puro existe e pulsa além das apropriações indébitas da arte popular: a do mercado, a da publicidade, da política, dos poderosos, da badalação. Todos ganham, como na sociedade cá de fora, à custa de gente como você que é a exata figura do povo: a mãe do povo, heroína não apenas do desfile das escolas de samba mas da constrição do País que lhe pertence, porém não é seu porque (tal qual no samba) os poderosos dele se apropriam (1998; p. 206).

Na imagem construída pelo autor vimos que, por aquilo que se mostra, a personagem do carnaval, descortina-se a baiana que se oculta, desencobrendo as qualidades mais essenciais da mãe e da baiana. É por esta e por outras abordagens nessa mesma direção que podemos, portanto, trazer à luz da discussão as reflexões de Heidegger sobre o Ser e o ente, considerando-se que, apoiados nelas, possamos



Figura 56 - Roda, roda, baiana! – A. C. Kern /2007

contemplar o fenômeno que presenciamos e do qual tratamos nesta pesquisa.

Para um estudo da baiana apoiada nas teorias de Heidegger sobre o ser, é fundamental que evoquemos, nesse corpo, as diferentes instâncias de sua existência: a de “ser somente”, a de “ser-em-comum” e a de “ser-no-mundo”, dimensionando-as na vida ativa, do prático ao poético. Mas essa tarefa requer de nós uma atenção redobrada, no sentido de que o conceito de “ser”, para Heidegger, é indefinível e não tem limitação. Segundo o filósofo, “a compreensão mediana do ser só pode conquistar um fio condutor com a elaboração do conceito de ser” (HEIDEGGER, op. cit., p. 31). Acontece que, quando optamos por esse viés, o que nos parece é que andamos em círculos, no qual ser e ente são determinados um pela presença do outro, conforme o próprio autor assinala:

o questionado da questão a ser elaborada é o ser, o que determina o ente como ente, como o ente já é sempre compreendido, em qualquer discussão que seja. [...] Mas para se poder apreender, sem falsificações os caracteres dos seu ser, o ente já deve ter feito acessível antes. (HEIDEGGER, op. cit., p. 32).

O questionado, portanto, o ser, é o caminho que conduz ao ente; outrossim, o ente não pode ser outra coisa senão ser-em-si e com os outros, abrindo-se em suas máximas possibilidades para deixar de ser somente, tornando-se o vir-a-ser. O ente, na concepção de Heidegger, é “tudo aquilo de que falamos, tudo que entendemos, é o que nós mesmos somos”. Já o ser está naquilo que é e como é a realidade. [...] na pré-sença, no que há.”(HEIDEGGER, op. cit., p. 32). Pois bem, como seria, então, a compreensão da Mãe Baiana nessa relação de ser e ente? Quais seriam os pontos relevantes para as nossas considerações?

A começar pelo interrogado, retornaríamos à questão muito bem respondida, diversas vezes, pelas próprias baianas: Quem é essa baiana? No sentido instrumental, do ser-somente, a Mãe Baiana não passa de uma fantasia de carnaval,

que com o passar do tempo, nas práticas carnavalescas, acabou por se tornar, nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro, uma personagem da festa merecedora de uma ala: a Ala das Baianas. O envolvimento dessa personagem com o espetáculo determinou o condicionamento de dois critérios, segundo o regulamento do desfile: “1. desfilarmos com, no mínimo, 100 (cem) Baianas agrupadas” (este número varia de acordo com o grupo ao qual a escola pertence); 2.” impedir a presença de pessoas do sexo masculino na Ala de Baianas, exceto Diretores, desde que estes não estejam com a mesma fantasia da Ala em questão”⁵⁶. Fora as regras escritas, a forma dessa baiana, embora já bastante modificada, requer, para a sua configuração, alguns elementos fundamentais: pano-da-costa, colares, turbante, saia rendada, ou bata, tamanquinho e balagandãs. Esses elementos fazem parte da figura da baiana estabelecida na cultura e preservada no imaginário popular. Na música de Dorival Caymmi e na ilustração abaixo, podemos ler a descrição dos elementos que a constituem:



Figura 57 – Traje da negra baiana

O que é que a baiana tem?

O Que é que a baiana tem?

[...] Tem torço de seda, tem!

Tem brincos de ouro tem!

Corrente de ouro tem!

Tem pano-da-costa, tem!

Sandália enfeitada, tem!

Tem graça como ninguém

[...] Tem pano-da-costa, tem!

Sandália enfeitada, tem!

[...] Um rosário de ouro, uma bolota assim

Quem não tem balagandãs não vai no Bonfim

⁵⁶ Manual do Julgador da LIESA, 2007.

Até então, tais paramentos não descrevem a baiana como fenômeno; relatam apenas o ente. Os elementos elencados fazem parte do conjunto de objetos que a diferenciam, por exemplo, do Pierrô ou do Arlequim. Numa leitura de caráter metodológico, pode-se enxergar, até na poesia de Caymmi, a instrumentalidade, pura e simples, dessa figura pertencente ao quadro carnavalesco. Esta instrumentalidade remete ao para quê da sua relação com o mundo. São as referências propostas — o turbante, a sandália, a corrente de ouro, que constituem, em primeiro plano, a baiana como tal, e são esses objetos que a definem enquanto utensílio: a fantasia de baiana a ser incorporada no âmbito da festa, tal como os palhaços, os diabinhos, os piratas, os bebês, e outros tantos personagens que circulam pelas ruas do Rio de Janeiro, nos dias de carnaval. No entanto, a grande questão está, exatamente, no que se guarda no interior dessa fantasia; na relação que essa baiana estabelece com a sua dimensão ser-no-mundo. Daí precisamos descrevê-la fenomenologicamente, “mostrando e fixando numa categoria conceitual o ser dos entes que simplesmente se dão dentro do mundo” (HEIDEGGER, op. cit., p. 103). É aí que conseguimos o acesso à Mãe Baiana; no resgate da sua existência enquanto ente, quando este se abre à possibilidade do *cōgnōscēre*, conhecer pelos sentidos, do *convīvēre*, viver com, do compartilhar a existência de outro no ser-em-comum (*mitsein*) para, finalmente, ser-aí (*Dasein*). É nesta dimensão que a instrumentalidade da baiana aponta para a existência do Ser Mãe Baiana, em conformidade com a reflexão de Nunes: “mas a instrumentalidade antes aviva do eu apaga o mundo como estrutura subjacente à preocupação”. (NUNES, 2004, p.16).

Na prática, a ingerência da ordem carnavalesca, atuando sobre as ordenações naturais do povo, impondo a participação da ala das baianas e impedido o acesso dos homens nela, no instante em que regula e mantém sob controle a

personagem, no âmbito do espetáculo, conforme vimos acima, garante a presença desse instrumento, o qual se abre ao ser-aí, ao *Dasein*. E essa abertura tem provimentos originários. Fala do Ser em sua máxima presença; contudo, só é possível porque revigora aquilo que lá está. No constituinte de seu mundo circundante, no intramundo. Passamos então da baiana instrumental, o ser-somente, para a mãe baiana do carnaval.

No momento em que deixa de ser somente um instrumento, a baiana do carnaval admite-se enquanto “pre-sença”, sendo esta garantida pela compreensão de si mesma, iluminada e esclarecida pela sua existência, conferindo-lhe a condição de “ser-no-mundo”. Essa expressão, segundo Heidegger, refere-se a um fenômeno de unidade que não exclui de si a multiplicidade dos seus constituintes (op. cit., p.90), e que, ainda segundo o autor, comporta uma tríplice visualização: o “em-um-mundo”, o “ente” e o “ser-em”.⁵⁷ Ao assumir a qualidade de ser-no-mundo, a baiana do carnaval abraça e incorpora em si a trama de significações que a constitui, da qual torna-se inseparável, provocando uma abertura que não se limita ao tempo e espaços habituais, cotidianos. Uma abertura para a sua condição de Mãe Baiana.

No capítulo anterior, vimos que houve época em que a ala de baianas era composta por sambistas homens, que assumiam essa posição para, sob as saias das fantasias, esconderem objetos que os ajudassem na defesa de sua agremiação, quando esta entrava em conflito com as outras escolas. Esta memória abriu um debate, no ano de 2006, que trouxe à discussão a possibilidade da participação dos homens nas alas das baianas, idéia defendida por alguns sambistas que acreditam que as mulheres, as que compõem essa ala, principalmente as mais idosas, em face

⁵⁷ Para Heidegger a expressão “ser-no-mundo” requer a compreensão do fenômeno que comporta as indagações sobre a estrutura ontológica de mundo e a relação do ente com esse mundo, ou seja, aquilo que se é e se pode ser, dentro de um espaço cósmico.

do peso das fantasias e outros impedimentos, estão se afastando das escolas e comprometendo o desfile nesse quesito. Isto virou uma discussão calorosa que chegou aos meios de comunicação, contudo, não houve nenhuma correspondência e o regulamento continuou com o impedimento da participação dos homens na ala das baianas.



Figura 58 Baianas no carnaval de rua no Rio de Janeiro – 1ª metade do século XX

Este caso não é difícil de entender se buscarmos explicação nas nossas considerações nos capítulos anteriores. As baianas das escolas de samba, ao dialogarem intimamente com a cultura brasileira, mais especificamente com a do Rio de Janeiro, assumiram para si o arquétipo da mãe, já enraizado no inconsciente coletivo desse grupo. Quanto mais os desfiles foram se organizando e as escolas de samba se estruturando e se tornando instituições legais, as brigas e as perseguições diminuíram, cabendo às autoridades o cuidado com a segurança dos carnavalescos, tornando a presença de homens travestidos desnecessária. Também foi se estabelecendo, conforme as Escolas se estruturaram, a cordialidade entre seus diretores e componentes. Desta forma, aos poucos as mulheres puderam voltar aos seus lugares de origem e ocupar os cargos



Figura 59 - Heitor dos Prazeres vestido de baiana

que, no início das escolas de samba, já eram seus, na ala das baianas. Por outro lado, quando fantasiados de baianas os homens ocupavam a condição instrumental do ser somente, sem haver nenhuma chance de, travestidos, abraçarem a possibilidade de ser-no-mundo. É o que Heidegger considera de “intramundanos”⁵⁸. Isto porque não há no homem a presença, em si mesmo, da Mãe, dessa existência numa outra dimensão, ou seja, não compreende em si o que é essencial ao ser do ente mãe baiana, esgotando-se na fantasia, a sua atuação, encerrando qualquer expectativa do ultrapassamento de si, de tornar-se, de vir-a-ser. Outrossim, a mulher, seja ela mãe ou não, menina ou uma senhora, por sua capacidade inata de tornar-se, já o é em potencial, possuindo a abertura necessária para o Ser Mãe Baiana acontecer enquanto discurso.

Uma das maiores características dos sambistas⁵⁹ é fazer do território do samba a extensão de sua casa. A mulher, principalmente, mesmo quando no período de gestação, não deixa de freqüentar os núcleos do samba, e aí, quando os bebês nascem, já desde bem pequenos são inseridos nessa comunhão. As mães que participam dos rituais do samba não excluem seus filhos das cerimônias. É como se fosse



Figura 60 - Está no sangue... A. C. Kern /2007

um grande encontro familiar, no qual os sambistas recebem esses filhos como seus.

Pude experimentar isto quando, no ano de 1999, fui com a equipe do projeto

⁵⁸ Segundo Heidegger, os entes que nos cercam, e que não são Dasein, podem ser chamados de intramundanos. Ao Dasein é inerente transcender e compreender o que se chama 'mundo'. (Nunes p. 15)

⁵⁹ Para este estudo, sambistas são aqueles que vivem, na íntegra a cultura do samba, seja no carnaval, seja nas festas sociais, seja nos atos religiosos. Geralmente são pessoas filhas, netas, bisnetas dos primeiros sambistas, assim com Ivete dos Prazeres, filha de Heitor dos Prazeres.

Primeira Escola de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte do Rio de Janeiro para Paranaguá, convidados pela prefeitura, para aplicarmos uma oficina dedicada às escolas da cidade. Nessa época meus filhos, Vinícius e Wagner, que estavam com, respectivamente, oito e quatro anos, foram comigo. Chegando lá a atividade com os alunos não me possibilitava dedicar aos meninos muita atenção, ficando esta restrita aos intervalos de almoço, lanche e jantar. Meus filhos, nesse momento, deixaram de me pertencer; seguiam para todo canto da cidade, ora com um, ora com outro, ou seja, com aqueles que podiam cuidar das crianças na minha ausência. Isto naturalmente, sem que eu pedisse ou que me fosse feito como um “favor”. Parecia-me que os sambistas assumiam os meus compromissos como uma tarefa habitual. Depois desta experiência, minha atenção voltou-se para este detalhe e pude ver como esses movimentos são comuns nas quadras de samba. As crianças pertencem a todos. Ficam livres pelos arredores. Sambam, brincam, são aceitas nas atividades, as que querem batem nos instrumentos da bateria da escola, comem, bebem, compartilham. Convivem.

Por este engenho, a estrutura familiar se preserva dentro dos movimentos dos sambistas. Ora, preservando-se, resguarda o que lhe é mais fundamental: o seu princípio gerador — mãe, pai e filhos. Desta maneira, há, em cada participante ativo da cultura do samba, a consciência do seu papel no grupo. À mulher cabe o lugar da mãe. É neste sentido que o mundo no qual está inserido o ente baiano institui a sua mundanidade, possui um caráter ontológico, bastando a sua pré-sença para que se abram as diversas possibilidades do existir.

Mundo pode ser novamente entendido em sentido ôntico. Nesse caso é o contexto “*em que*” de fato uma pre-sença vive como pre-sença, e não o ente que a pre-sença em sua essência não é, mas que pode vir ao seu encontro dentro do mundo. Mundo possui aqui um significado pré-ontologicamente existenciário. Deste sentido, resultam diversas possibilidades: mundo ora indica o mundo “público” do nós, ora o mundo

circundante mais próximo (doméstico) e “próprio” (HEIDEGGER, op. cit., p.105).

Na tentativa de compreender esse mundo a partir das convivências, lançamos algumas questões para sambistas com diferentes funções e formações. Dentre as perguntas, contava a seguinte: Como você definiria a presença das baianas no ritual do samba e do carnaval? Uma das entrevistadas foi a professora e pesquisadora do samba Eliane Souza que nos respondeu:

Sua presença é de mãe. Sem as baianas é como se a escola de samba do Rio de Janeiro ficasse órfã, e não ter mãe é muito triste. Outrora, essa ala era de homens, o porvir permitirá novas formas da ala se apresentar no desfile do carnaval, todavia, a legitimidade da ala estabelecida pelo corpo e presença da mulher, enquanto reduto feminino, será perpétua em nossos inconscientes e corações. É tão lindo dizer: a bênção, mãe!

A professora Eliane é de família de sambistas e se pós-graduou como mestre desenvolvendo uma pesquisa sobre o bailado da Porta-bandeira e do Mestre-sala, sendo a sua relação com esse universo uma relação de afeto, no verdadeiro sentido do termo, *affectus*: “possuído de”, “tomado de”. Por razão dessa sua natureza, o seu depoimento é de grande relevância para as nossas proposições, pois há em sua compreensão, o significado da mãe nessa estrutura,

Meu pai era um dançarino de tango, bolero e samba. Era “o professor”, e eu tomava conta dele, para minha mãe, quando ele ia para os bailes. Minha mãe nos levava para o Tabuleiro da Baiana nos dias de carnaval. Fui iniciada assim, naturalmente, no asfalto depois, subi o morro onde tudo se confirmou.

[...] A ala das baianas significa proteção maternal, mesmo sem ser mãe, ou saber os significados de ser, cada mulher que samba nessa ala fica com uma marca muito bem definida de maternidade, que apesar de invisível, possibilita a quem olha as baianas reunidas, em qualquer situação, perceber um mistério instigador, que remexe com a gente, causando uma inquietação. E, então, vem a certeza de que algo ali se revela.

Isto nos faz pensar que a Mãe Baiana, enquanto Ser, requer a presença da mãe baiana enquanto ente, e este, só é possível, quando garantido pela mulher e seu mundo circundante. Logo, podemos considerar que o homem não tem abertura para o ente mãe baiana, e sem este poder-ser, não se abre ao desvelamento do Ser: da Mãe Baiana. Isto pode ser aclarado quando recorreremos às meditações de Heidegger

(op. cit., p.41) “Na tarefa de interpretar o sentido do ser, a presença não é apenas o ente a ser interrogado primeiro. É, sobretudo, o ente que, desde sempre, se relaciona e se comporta com o que se questiona nessa questão”. Neste arrolamento, podemos dizer que ao “ser-num-mundo” (NUNES, 2004, p.15) a mãe baiana se abre ao *Dasein*, desligando-se do sujeito e inaugurando o fenômeno “extraíndo hermeneuticamente das aparências o fundo original, pré-ontológico, do *Dasein* nele liberado”.

Ao abrir-se ao *Dasein*, a mãe baiana, das escolas de samba, evoca para si o estatuto de obra, falando, ao sentir, do interior de um mundo dotado de significatividade. Isto se reflete nas inflexões de seu corpo em correspondências com o seu agir, inaugurando o discurso do entre-texto. Parece simples dizer que a presença da Mãe Baiana cunha no espetáculo uma narrativa de ordem mítica; no entanto, o que narra essa Mãe Baiana? Que escritura se desenha nos movimentos de seu corpo? Até que ponto esse corpo-escritura articula a sua dinâmica no interior do Ser?

Para Heidegger (2002), o homem não é um sujeito isolado que opera uma reflexão do mundo somente a partir da sua presença, mas, considera o autor, que a sua existência está ligada à co-relação com os “sendos” circundantes, isto é, não pode ser concebido num isolamento. Ao contrário, a condição fundamental para a sua humanidade está nessa relação de ser-no-mundo. Neste sentido, a sua existência está caracterizada pelo movimento constante entre o real e a realidade desvelada. Enquanto *Dasein*, a mãe baiana interroga e questiona sobre o sentido do ser e, ao questionar, mergulha na raiz, procura no ente aquilo que ele é e como é. Aí a Mãe Baiana eclode enquanto presença e existência.

Como poderíamos definir essa existência se nem todas as mulheres que se fantasiam de baiana tiveram proximidades com a cultura do samba? Aqui recorreremos a Portella (op. cit., p. 115), quando ele abaliza que é “no interior do entre-texto, confundindo-se com ele, que vamos surpreender o tenso movimento totalizador da ideologia”, não a ideologia conformada, mas no sentido da “energia simultaneamente propulsora e produtora que guarda escondidamente o sentido da obra” (Id. p.118). Desta maneira, a existência da Mãe Baiana se revela no entre-texto, quando, ao emergir enquanto linguagem, garante a presença dos nexos referenciais de sua existência e traz para a cena carnavalesca o entrelaçamento de significações de seu mundo circundante. Como vimos, existem, marcadas nos contornos dessa personagem, as impressões de anos de vivência. Muitos traços da cultura negro-africana e negro-brasileira, assim como da cultura européia, enformam a sua estrutura. Por assim dizer, o ente baiana não é algo restrito à mulher sambista, candomblecista ou à mulher negra. Perpassa todas estas referências a condição da existência da Mãe Baiana. Isto porque a sua essência está radicalizada na matriz dos movimentos culturais.

É no estreitar dos laços entre o *homo festus* e *homo religiosus*, quando ambos se completam, a partir das diferenças nos festejos de carnaval do Rio de Janeiro, que se inaugura o entre-lugar no qual o sagrado vem habitar. Vimos que os negros, tanto os escravizados quanto os livres, firmaram o terreiro como um dos *locus* da resistência, definindo, pelas ações de autoridade e zelo da mulher negra, a estrutura pela qual se mantiveram organizados os patrimônios cultural e simbólico. Nessa dimensão, eleva-se uma região fundada nas práticas religiosas, fortalecida pela presença do arquétipo da mãe, manifestando-se, este, nas mulheres de cargos de mães-de-santo e mães-pequenas. Esse território, constantemente atualizado

pelos rituais, desloca-se para as cerimônias do samba, conferindo ao solo, onde acontecem os encontros de sambistas, a mesma religiosidade existente nos terreiros. Isto pôde ser considerado anteriormente nas nossas reflexões, quando tratamos do espaço da Marquês de Sapucaí e observamos que os sambistas transferem para a passarela muitos signos pertinentes ao candomblé, como é caso da dança do ijexá⁶⁰, adotada pelas baianas. Tal relação com o espaço não está



Figura 61 – Baianas em desfile

condicionada ao pertencimento do sambista à religião, mas sim ao fato dele estar inserido no movimento do samba e este possuir em seus radicais os fundamentos religiosos, tornando-se, ambos, inseparáveis. Isto confere à passarela uma aura mítica, perfeitamente explicável quando se compreende essa relação existente. Na emergência do solo sagrado, há uma ruptura com a homogeneidade e é aí, nessa fenda aberta pela presença do samba, que há a quebra de tempo e espaços e o espontâneo e o inesperado acontecem dando abertura para o vir-a-ser tornar-se.

No dia 14 de janeiro de 2006, fui à festa da Ala das Baianas da Escola de Samba Portela⁶¹ e pude conversar com Ligia Monteiro. Lígia é baiana desde os vinte anos de idade, quando foi iniciada por uma amiga e, ao ser interrogada sobre o que

⁶⁰ O Ijexá, dentro do Candomblé, é essencialmente um ritmo que se toca para Orixás, Nkisis e Voduns, Oxum, Oxóssi, Logum-edé e Oyá-Yansan. Ritmo suave, mas de batida e cadência marcadas de grande beleza, no som e na dança. (AMARAL, 2002)

⁶¹ Esse é um acontecimento tradicional dessa classe e pelo qual as baianas confraternizam com a comunidade do samba. É uma festividade restrita a convidados e as agremiações são representadas pelos componentes da sua ala. A Porta-bandeira da Escola anfitriã, acompanhada de seu pavilhão, recebe cada comitiva de baianas em sua chegada, a qual é anunciada pelo microfone e aplaudida pelos presentes.

sente ao desfilar na ala das baianas, me respondeu: “— A baiana é a minha vida; satisfaz o meu ego. [...] Eu danço, eu me incorporo sim! Chega na avenida eu boto a fantasia, eu me incorporo! [...] Danço uma baiana que sai do meu interior. Uma baiana poderosa!”. Esse “incorporar” pode ser aqui compreendido como a sua abertura às possibilidades para tornar-se Mãe Baiana em sua dimensão mais ampla. Há, por este relato de experiência, a evidência da transcendência da mãe baiana para a Mãe Baiana. É nesta abertura, possibilitada pelo território consagrado, que a personagem da festa escapa à objetividade do desfile e torna-se sujeito em obra, manifestando a sua originalidade, a sua essencialidade, nas imagens que se revelam. As imagens, no entanto, não são de um corpo que se deixa embalar pelos batuques do carnaval. Muito pelo contrário, são imagens que eclodem desse ente de um universo particular, contudo, sedimentado pelo conjunto de coisas que tomam parte no sagrado.

Em novembro de 2003, numa das minhas primeiras conversas com Regina Baiana, em sua casa, falávamos sobre a sua participação na ala das baianas. Embora Regina já tivesse essa prática há muito tempo, confessou que somente há três anos se sentira Mãe Baiana: “— Há coisa de três anos que eu me senti realmente baiana... Baiana não pode chegar lá e rodar e dizer: ‘Ah, eu sou baiana!’. Não. Baiana: Mãe, madrasta, vó, brigar pela escola.” Muitas mulheres até desfilam nessa ala por uma questão de oportunidade, pois em quase todas as escolas a fantasia é gratuita, mas a grande maioria sabe, mesmo que intuitivamente, que esse papel não é um lugar comum. “— A baiana não é só ir para a avenida, botar aquela cangalha, aquela rouparia toda e rodar... Por que dentro de uma Escola de Samba os ‘marginais’ e os mais velhos tomam bênção às baianas? Então eu comecei a entender, e só me entendendo Ser Baiana é que pude me orgulhar.”

As imagens, somadas aos depoimentos que temos, vão delineando as evidências e alicerçando o nosso discurso em prol das questões deste trabalho. Entretanto, tais impressões causadas não pertencem a um mesmo sujeito. Um é aquele cuja vivência o transcende, o *homo facēre*, o outro é aquele cuja transcendência do ente o assalta, o *homo spectātor*. Dois posicionamentos conduzindo a percepções distintas de um mesmo acontecimento, que se reúnem nas comunicações confluentes, que acabam por originar duas participações paralelas: a dos envolvidos na apreensão do fenômeno do ser-aí e a do próprio sujeito no auge do devir ilimitado, na condição plena de sua existência enquanto Ser. É neste território em interstício que surge a Mãe baiana, garantindo a ordem cósmica e a regeneração do território sagrado.

Ao estabelecer um elo com o sagrado, numa mediação de ordem estética, a ala das baianas deixa de comportar as baianas por si sós e passa a participar do fenômeno inaugurado pela presença da Mãe Baiana, fundando um território sagrado, no qual se pode compartilhar das múltiplas memórias de experiências e de todo o patrimônio simbólico desvelado pela técnica carnavalesca. Assim, quando focamos os nossos olhares nas baianas que ali desfilam, quando desejamos compreendê-la enquanto objeto, enquanto personagem de um contexto, algo de surpreendente se nos revela, descortinando um universo de coisas que as colocam em existência, definido pela força do movimento pulsante no interior dessas mulheres, fundando, no clarão que se abre ao entre-texto, as suas experiências do real.

5.1.2 Os diálogos heterogêneos e a participação no sagrado

No ano de 2004, estando este trabalho em curso, por sugestão da professora Eliane Souza, decidi oferecer o tema desta tese para a escola de Samba Em Cima da Hora, então no grupo D, para que se tornasse o enredo do desfile de 2005. Sob o título: “Mãe Baiana: signo da africanidade carioca”, desenvolvi um projeto de alegorias, fantasias e adereços para que a escola pudesse traduzir plasticamente, dentro das suas limitações financeiras, um pouco das observações deste trabalho. Algumas reuniões com os membros da diretoria e compositores foram suficientes para que todos abraçassem a idéia e somassem comigo no desenvolvimento daquele carnaval.

Deste laboratório, uma das coisas mais preciosas foi o samba-enredo escolhido pela diretoria, depois de um concurso realizado entre os compositores da escola, que embalou a escola em seu desfile e emocionou aos que presenciaram o espetáculo:

Mãe baiana: signo da africanidade carioca⁶²

Pelas águas de lemanjá
Vieram negras guerreiras
Com os filhos da África
O navio negreiro chegou
Surgiu a crença, os rituais
O candomblé, a fé nos orixás
Saudades do seu chão
Trouxeram a tradição
Preces em devoção
A liberdade um dia ecoou
Nas terras de São Salvador

⁶² Samba enredo da GRES Em Cima da Hora – carnaval 2005 - Autores: Jayme César, Ivani Ramos, Biscoito e Nilson Castro – anexo a este trabalho em forma de *Compact Disc*.

Seu tempero traz a proteção
Iguarias para seu prazer
Com aromas a enfeitiçar
No tabuleiro vem oferecer

Ressoou o som do tambor
Na cultura brasileira
Samba gongo e capoeira
É arte popular
Oh mãe! Da africanidade carioca
A Em Cima da Hora hoje evoca
O signo da força e do amor
Valorizar nossa raiz
É a negritude desse meu país

Brilhará a chama dessa luz
Me conduz um canto pela sua história
A mãe baiana é, divindade de fé
Hoje peço o seu axé

(Pelas águas...)

No corpo do poema, notamos que há o resgate da saga dos negros em sua viagem rumo à escravidão no Brasil, e, ainda mais, relacionam-se alguns elementos que chegaram ao país com os povos africanos e acabaram por se tornar habituais, sendo incorporados à cultura brasileira, como os aromas, as iguarias e os orixás e outros que, misturados aos próprios da terra, resultaram em patrimônios da cultura negro-brasileira. Podemos observar que, ao abordar a Mãe Baiana em forma de enredo e deixar os membros da comunidade de sambistas falarem por ela, naturalmente trazem para as suas descrições os elementos que configuram a sua identidade. Trazem um conjunto de coisas pelas quais se garante a presença do todo existencial, possibilitando a manifestação do sagrado. Um outro samba que possui a mesma intenção é o que ilustrou o desfile do ano de 1983 da Escola de Samba Império Serrano, cujo enredo, de autoria do Professor Fernando Pamplona e

desenvolvido pelo carnavalesco Renato Lage, exaltava a Mãe Baiana enquanto “musa” e “mãe”:

Mãe Baiana Mãe⁶³

Abre as portas, oh folia
 Venho dar razão à minha euforia
 A musa se vestiu de verde e branco
 E o pranto se fez canto
 Na razão do dia a dia
 Mãe Baiana Mãe
 Empresta o teu calor
 Eu quero amanhecer no teu colo
 Onde deito, durmo e rolo
 E isolo a minha dor
 Eu quero, quero te saudar nesta avenida
 P'ra valorizar a vida
 Que a vida valorizou

Mãe negra sou a sua descendência
 Sinto tua influência
 No meu sangue e na cor
 lêêê, Abará, Acarajé
 Capoeira, filho da mãe
 Pregoeiro, homem da mulher
 Okolofé Mamãe Kolofé Lorum [bis]

Ai! É eu ai! É eu Mamãe Oxum

Baiana, baianinha boa
 Teu requebro me enfeitiçou
 Enfeitiçado, samblando eu vou
 Baiana Mãe Baiana
 É belo teu pedestal
 Eu te adoro e adorando imploro
 Teu carinho maternal

Tia Ciata Mãe Amor
 O teu seio o samba alimentou
 E a Baiana se glorificou [bis]

Os dois poemas trazem, a partir de distintos olhares, em épocas diferentes, impressões similares da Mãe Baiana. São criações que desnudam uma realidade vivida na ancestralidade e revivida pelas gerações subseqüentes. É o que Jung e Eliade definem como o arquétipo. Nessas composições, aflora o modelo exemplar da Mãe que está enraizado no inconsciente coletivo do povo. Pela poesia do samba-

⁶³ Samba enredo de autoria de Aluísio Machado e Beto Sem Braço - 1983

enredo, materializa-se a Mãe Baiana essencial, isto porque “a poesia é uma atividade humana, e que a poesia encontrada nas coisas é, em primeiro lugar, percebida, sentida, mentalmente reconstruída pela consciência estética” (SUHAMY, op. cit., 1986. p.13). Ao fazerem isso, colocam em jogo as ações significantes desse grupo e as comunicações confluentes que se processam pelas trocas simbólicas. Assim, a narrativa da Mãe Baiana é mais do que um dizer; é deixar-se espelhar pelo desejo daqueles que buscam no ente baiana a sua relação de afeto com o mito da mãe, conforme fala Dufrenne, em seu livro *La poétique*:

Certamente, as coisas não nos dizem o que elas sentem ou pensam, pois não pensam nem sentem nada. Elas nos dizem, porém, o que sentimos e o que pensamos, e da mesma maneira nos ajudam a dizê-lo: nos oferecem uma imagem de nós mesmos, com a qual aprendemos a nos conhecer... (apud SUHAMY, op. cit., p. 14)

Não que as Mães Baianas, presentes no desfile, não digam aos espectadores o que elas sentem ou pensam. De certa forma, o dizer se coloca, como observamos, nas imagens reveladas. Contudo, o dito, o narrado, encontra ressonância naquilo que já existe nesse espectador; na sua matriz, na sua formação, na abrangência histórico-cultural. Assim sendo, o *textum* da Mãe Baiana se constrói na articulação entre *homo facere* e *homo spectator*, eliminando as possibilidades de possuir em si verdades incontestáveis, pois o real que se manifesta é apreendido por aquilo que ali está no outro, a partir da presença do *Dasein*.

Na compreensão de que a mãe baiana é uma personagem que nasceu no seio do povo e de que a culminância de sua existência se dá numa festa que, mesmo revestida de grande luxo, ainda é do povo, podemos dizer que as relações que entrelaçam o seu discurso fazem parte dos convívios que estruturam as comunicações entre os seus pares. Advinda das raízes populares, inevitavelmente traz consigo um patrimônio cultural em comum, colocando em cena os signos mais

peculiares dessa classe. Quando isto acontece, percebe-se a adesão imediata daqueles que compreendem, por identificação e experiência, esses códigos. Nessa interação, a troca estabelecida restaura a *convivencia* — as familiaridades, as relações íntimas, do grupo — e rompe com a homogeneidade do desfile, fazendo com que o conjunto de coisas que se relacionam nesse círculo se abra ao ritual do samba, evocando para o espetáculo o todo existencial, fundando, pela cosmização da passarela, um solo consagrado. Há aí uma comunicação circular, na qual se movimenta toda a sua trama constitutiva. Segundo Portella “é no interior da circularidade que se deve alojar a reflexão basicamente hermenêutica, sendo impossível pensar a obra sem o pensar da obra” (op. cit., p. 117), portanto, irrompe, por esse corpo-linguagem, a Mãe Baiana em obra, num discurso aberto, includente, trazendo consigo o seu horizonte. Esta observação se afeiçoa com as questões sobre a linguagem levantadas por Portella “O homem é na linguagem. Como então pensar a linguagem sem pensar o homem? Como imaginá-la apenas um mecanismo a mais no horizonte de suas utilidades? A linguagem é o lugar inevitável do acontecimento existencial” (op. cit., p. 59).

Por estes termos, podemos considerar que, na abertura ao *Dasein*, a mãe baiana descortina-se Mãe Baiana em sua máxima presença. Nessa transcendência, abre-se para as múltiplas possibilidades do Ser. Torna-se *poiésis*, corpo em obra, linguagem em manifesto, apresentando, através de sua narrativa mítica, o mundo em que existe. Cumpre-se aí o *re-ligare* que há com a sua natureza, constituindo o todo que a significa.

Nas considerações sobre o poder e a autoridade no cristianismo, Leão pondera que a autoridade supõe interioridade e essa interioridade é a possibilidade da abertura para a identidade dotada da totalidade das diferenças. Para que o

homem alcance a dimensão de Ser, é necessário que se deixe abrir “pelo diferir da identidade em espaços de encontro com o Nada do Mistério” (LEÃO, op. cit., p. 231). Nessa construção, vem à luz, como elemento fundador, a autoridade da mulher e a relação com o sagrado que ela institui. Como vimos, a Mãe Baiana é uma continuidade, em essência, da Mãe-de-santo. Podemos observar que as mães-de-santo tiveram papéis fundamentais nos terreiros, garantidos por suas autoridades religiosas; uma liderança carismática dentro de um universo simbólico. A autoridade da Mãe Baiana está profundamente relacionada à autoridade dessas mulheres, as quais instituíram na cultura do samba a sua religiosidade compartilhando, com esse novo modelo, o seu repertório simbólico e reorganizando as práticas desse grupo, conforme a justificativa de Joaquim:

um universo simbólico ordena a história e localiza todos os acontecimentos coletivos numa unidade coerente, que inclui o passado, o presente e o futuro. Com relação ao passado, estabelece-se uma memória afro-brasileira, que é compartilhada por todos os indivíduos socializados no candomblé. Em relação ao futuro, fixa-se no quadro de referência comum para a projeção das ações individuais (2001.p.39).

A autoridade da Mãe Baiana, quando esta comparece com todo vigor e potência, torna-se, por sua origem ontológica, inquestionável. Quando Regina Baiana indaga sobre o respeito a essas mulheres, podemos dizer que as atitudes dos que acatam essa autoridade são atitudes de quem conhece o universo simbólico dessa personagem. Assim como nas casas de santo, as casas de samba mantêm a mãe numa relação de liderança, como um marco de preservação da cultura negra de origem africana. Neste sentido, a autoridade da Mãe Baiana está no mistério, em sua abertura para a poesia e para o religioso. Ao pertencer ao povo, identifica-se com as suas diferenças, transcendendo os mistérios e tensões humanos (LEÃO, op. cit., p. 268).

O encantamento das pessoas com a imagem da Mãe Baiana em desfile justifica-se pelo fato de a força mítica dessa mãe estar enraizada no imaginário da cultura brasileira. A baiana Vilma, amiga de Regina Baiana, confirma essa observação:

— A minha bisavó foi negra, foi escrava. Eu luto entre vocês para provar que sou branca, mas o meu sangue é negro. E eu me imponho. Eu quero provar que realmente a ala das baianas tem um significado cultural maravilhoso. Representa o misticismo negro, que vem do tempo das senzalas.

Este fato pode ser observado em diferentes produções, com diferentes tonalidades, entretanto, a poética da baiana, seja na rua, seja na avenida, contagia e envolve a todos aqueles que por ela são tocados. Assim como Debret, assim como Luiz Edmundo, assim como Cecília Meirelles, cujo encantamento revela-se em um trecho da sua obra, descrevendo, com toda a sua poesia, as suas impressões sobre as Mães Baianas de seu tempo:

É quando se vêem, sob o silêncio das longas palmeiras que bordejam no canal do Manguê, ao lado da velha negra de setenta ou oitenta anos, que ainda veio sambar na Praça Onze, a menina e o menino de seis e sete anos, que sambaram, também, como mascote do cortejo — e, na relva do jardim ali perto, estão os pequeninos que ainda mal sabem andar e as crianças ainda de peito, que dormem sobre um xale, vestidos exatamente como baianinhos em miniatura, os olhinhos fechados sob o turbante colorido, as mãozinhas lansas, mergulhadas, imóveis, numa cascata de miçangas. (2003, p.66)

Por este interlúdio, podemos entender as reverências às baianas, tias e mães, como por exemplo: “Sua bênção, tia Zica”. Isto acontece porque, no costume arraigado no seio do carnaval, é impossível não se curvar diante da autoridade de uma Mãe Baiana. Autoridade estabelecida pela presença inesquecível de uma mãe, que, desde os suspiros dos primeiros negros sobre o solo brasileiro, trouxe, no colo e no ventre, a cultura de seu povo e a partir dela consolidou uma africanidade carioca.

CONCLUSÃO

Finalizar um trabalho de pesquisa, no qual dedicamos quase cinco anos de nossas vidas, é, de certa forma, um momento de despedida, de entrega e, ao mesmo tempo, de desapego. Requer os empenhos do corpo e da alma, reciprocamente, no sentido de que se faz necessário concluir, em páginas de uma tese, hipóteses muitas vezes difíceis de justificar, entretanto, são tão absolutas em nós, que nos parecem inquestionáveis. Por assim dizer, aquilo que deveria ser uma conclusão, plena de comprovações, respaldada pela epistemologia aplicada e abalizada pelas reflexões desenvolvidas no corpo do trabalho, acaba nos parecendo, neste momento, um novo início de uma pesquisa, a qual necessita e almeja horizontes muito maiores para ser desenvolvida de fato. Numa óptica otimista, torna-se um estudo que se abre para outras muitas possibilidades de investigação, antes ignoradas por nós.

Em nossa proposta inicial, optamos por investigar a Mãe Baiana das Escolas de Samba do Rio de Janeiro a começar por seu corpo alegórico, para, em seguida, ir ao encontro de seu corpo-escritura, numa tentativa de comprovar a hipótese principal deste trabalho: a Mãe Baiana das Escolas do Rio de Janeiro, em sua articulação com o samba, a cidade e o carnaval, preserva os fundamentos da cultura negro-brasileira e revigora, na sua *práxis*, o mito mais forte dessa organização — o mito da mãe —. Para tanto, foi necessário que percorrêssemos os diferentes cenários nos quais se insinua a sua existência, a começar pelo espetáculo do desfile de carnaval, onde, este corpo, ainda alegórico, chama para si uma existência que escapa dos limites do carnaval e insere-se em outras instâncias, dentre as quais, a da arte. Corpo estético, que é capaz de anular a indiferença daqueles que o observam, provocando reações das mais diversas, pelas quais a Mãe Baiana

promove a comunicação confluyente. A partir de então, torna-se um corpo em plena escritura e, nos seus desdobramentos, enquanto imagem dançante, enquanto *poiésis*, lança um convite aos desvelamentos das memórias guardadas no inconsciente coletivo do seu povo. O que se tem, em sua travessia, é uma imagem que não pertence mais ao ente que se coloca em desfile. É o transcendente se potencializando pela arte e pela fé, doando, para os que a admiram, a sua máxima presença, enquanto se ausentam os corpos alegóricos.

No girar de suas saias, o acionamento de múltiplos significados que povoam o imaginário de cada participante do espetáculo. Este, por sua vez, extasiado pela magnitude desvelada na manifestação carnavalesca, assevera a confluência proposta, mesmo que inconscientemente, pelos rodopios da Mãe Baiana, com seus corpos receptores, num momento magistral de doação recíproca. Vemos surgir, assim, a magia do devir deste corpo em desfile que tem o seu prazer assegurado no prazer do outro; daquele que o vê em sua volteadura, pleno de mistérios e religiosidade. Encontramos, portanto, a preservação de um básico preceito materno: a mãe regoziza-se com o bem-estar de seu filho. Esse movimento é facilmente perceptível nos festejos que acontecem dentro das quadras das Escolas de Samba. O princípio básico da alimentação é garantido pelas Mães Baianas, que se encarregam de preparar as iguarias a serem servidas durante a festa. Seu contentamento baseia-se na constatação de que todos os componentes e convidados estejam saciados após saborearem os pratos mais comuns servidos nessas ocasiões: feijoada e mocotó. Qual criança nunca passou pela experiência de ter escutado essas célebres palavras maternas: "Come tudinho, meu filho, para você ficar bem fortinho...".

A Mãe Baiana, portanto, mora “no mistério do povo”, e quanto mais nos aproximamos das mulheres baianas das escolas de samba, mais distantes parecíamos ficar da Mãe Baiana que procurávamos, pois quanto mais a descortinávamos, mais tínhamos a desvelar. Foi necessário, portanto, distinguir os diferentes aspectos que a compunham para encontrá-la em cada um deles: o histórico, o mítico e o poético. A partir dessa distinção, e no entendimento dos diferentes movimentos existentes no carnaval do Rio de Janeiro, o nosso *corpus* de pesquisa se delineou, possibilitando-nos uma investida mais abrangente; não da mãe baiana em si, mas de seus contornos, levando-nos à compreensão de que a sua narrativa pertence a uma escritura ontológica, de uma existência que não se localiza no aqui e no agora, mas que, no entanto, está sempre presente e atual na memória cultural do Rio de Janeiro.

É o que escreve este corpo... É o que narra a Mãe Baiana nos instantes do vir-a-ser... Foram estas as questões que muito nos provocaram e que nos ajudaram, sobretudo, norteando as investigações que se deram em curso. Por fim, nossas pesquisas de campo terminaram na minha última passagem pelo carnaval, ainda neste ano de 2007, na Marquês de Sapucaí, quando o desfile já se esvaía do povo, nas últimas horas da terça-feira. Das anotações feitas naquele dia, a mais apropriada para este encerramento foi aquela que se referia à minha despedida da avenida:

Estava em apresentação a Escola de Samba Sereno de Campo Grande, e eu a acompanhava, justamente, porque nela se encontrava, apresentando o casal de mestre-sala e porta-bandeira, Andressa e Mosquito, a professora Eliane. Foram as imagens daquele quadro que me fizeram compreender que a minha pesquisa, após vinte anos, fechara o seu ciclo ali. Eliane, que um dia dançara de porta-bandeira,

agora zelava por Andressa. A menina, que passava pela primeira vez na avenida, recebia a herança de seus irmãos do samba e, embora muito insegura, olhava para a sua tutora, segurava firme o pavilhão, respirava fundo, girava e dançava como se estivesse num rito de iniciação da mais sagrada cerimônia. A madrinha, já com anos de experiência, sorria e olhava firme para a dançarina e, em pequenos e carinhosos movimentos com a cabeça e com as mãos, ordenava que ela prosseguisse com a sua missão.

As cenas, de grandes e indescritíveis belezas poéticas, fizeram brotar das minhas memórias outras tantas imagens, que antecederam a estas, mas que possuem a mais íntima relação com que acontecia. Estavam lá, nesses momentos, os atributos essenciais do samba: a fé, a religiosidade, o sagrado e as mães-pequenas, zelando, conduzindo, compartilhando aqueles instantes de conciliação. Segui o cortejo atrás de seus últimos componentes, distanciando-me, lentamente, para observar o ritual que partia rumo à dispersão. Pude, então, sentir toda a força do território do samba, nascido e renascido das cinzas do carnaval. O chão daquela passarela possuía, naqueles instantes, o mesmo vigor da *Asé Ilemonjá* que freqüentei. Parecia que ali estavam todos os orixás, promovendo uma grande festa, reunindo, pelo batuque, a grande família negro-brasileira e seus patrimônios. Neste momento as baianas já haviam se dispersado mas, permaneciam em essência, pois mantinham nos seus herdeiros a consciência do compromisso com seus cargos. E, num profundo momento de reflexão, silencieei e compreendi o enredamento daquele sistema.

Assim, inebriados pelos volteios desses corpos-escritura, deixamo-nos embalar pelas palavras cantadas pela GRES Beija-Flor de Nilópolis, no carnaval de

1996, na certeza que o bailar poético das Mães Baianas em desfile nos conduzirão até os próximos carnavais...

Ô... Ô... Ô... Ô...
"Mãe negra" África
Diga quem sou...
De onde eu vim...
Pra onde eu vou...



FIGURA 62 - Carybé – Dança de baianas

REFERÊNCIAS

ABRANTES, Samuel. *Sobre os signos de Omulu*. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 1999.

ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

AMARAL, Rita. *Xirê! O modo de crer e de viver no candomblé*. Rio de Janeiro: Pallas; São Paulo: EDUC, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*; edição organizada por Oneida Alvarenga. 2ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; 2002.

ARAÚJO, Hiran. *Carnaval: seis mil anos de história*. Rio de Janeiro: Editora Gryphus, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARIÈS, Philippe; DUBY, George. *História da Vida Privada v.4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras: 1991.

_____. *História da Vida Privada v.5: da Primeira Guerra a nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras: 1992.

ARMSTRONG, Karen. *Breve História do Mito*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARROS, José Flávio Pessoa de. *Na minha casa: preces aos orixás e ancestrais*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1999.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo sexo: A Experiência Viva*. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: s/d. Nova Fronteira.

_____. *O Segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: s/d. Nova Fronteira.

BERNARDO, Teresinha. *Negras, mulheres e mães: lembranças de Olga Alaketu*. São Paulo: EDUC: Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Editora Ática, 2002.

Brasileira da Biblioteca Nacional: guia das fontes sobre o Brasil. org. Paulo Roberto Pereira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Biblioteca Nacional, 2001.

BUZZI, A. R. *A Modernidade*. Revista Vozes, nº 4, 1977.

CARISE, Iracy. *A arte negra na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Artenova Editora, s. d.

_____. *África: trajes e adornos*. Rio de Janeiro: s. ref. ed., 1992.

CARNEIRO, Edison. *Religiões negras: negros bantos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1981.

_____. *Candomblés da Bahia*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *Antologia do negro brasileiro: de Joaquim Nabuco a Jorge Amado, os textos mais significativos sobre a presença do negro em nosso país*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Made in África*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1965.

CASSIRER, Ernest. *A filosofia das formas simbólicas: segunda parte: O pensamento mítico*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CASTRO, Manoel Antônio de. *Poética*. Artigo. RS: Revista Vydia,- janeiro/junho, 2000.

_____. *Tempos de Metamorfose*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de. *O Rito e o Tempo*. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira, 1999.

CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2004.

CHEVALIER, J.; GHEERBANT, A. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

COARACY, Vivaldo. *Memórias da Cidade do Rio de Janeiro* vol. 3. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1965.

_____. *O Rio de Janeiro no século dezessete* vol. 6. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1965.

COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

CRULS, Gastão. *A aparência do Rio de Janeiro*. Coleção 4 séculos, primeiro volume. Rio de Janeiro: Artes Gráficas Bisordi S. A., 1965.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1936.

DAVIS, David Brion. *O problema da escravidão na cultura ocidental*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Editora Semente, 1984.

EFEGÊ, Jota. *Ameno Resedá: o rancho que foi escola*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

_____. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Mito do eterno Retorno*. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ENGELS, Federico. *El Origen de la Familia, la Propiedad Privada y el Estado* - <http://www.esnips.com/doc/60d7394e-9a00-4ecb-905a-dccdfff53eec/Engels-F---El-origen-de-la-familia,-la-propiedad-privada-y-el-Estado./2003>

FARELLI, Maria Helena. *Comida de Santo*. 9. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8ª ed. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREIRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

GERSON, Brasil. *Histórias das Ruas do Rio*. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira Editora, 1965.

GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. 16ª ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

GURAN, Milton. *Agudas: os "brasileiros" do Benim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

HABERMAS, Jürgen. *Pensamento pós-metafísico: estudos filosóficos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

_____. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HALL, LINDZEY e CAMPBELL. *Teorias da Personalidade*. Porto Alegre, 4ª Edição: Artes Médicas Sul, 2000.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Rio de Janeiro: edições 70, s.d.

_____. *Ensaio e Conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Trad. Maria Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, Rio de Janeiro: 2002.

HOBBSAWM, Erik J. *A Era do Capital*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

JOAQUIM, Maria Salete. *O Papel da Liderança Religiosa Feminina na Construção da Identidade Negra*. Rio de Janeiro: Pallas; São Paulo, 2001.

JÚNIOR, Donato Mello. *Rio de Janeiro – Planos, plantas e aparências*. Rio de Janeiro: Edição da Galeria de Arte do Centro Empresarial Rio, 1988.

JÚNIOR, Eduardo Fonseca. *Dicionário Yorubá – Português*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1988.

JUNG, Carl Gustav. *Arquétipos e inconsciente coletivo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A., 1997.

_____. *Estudos de psicologia analítica*. Petrópolis: Vozes, 1981.

KARASCH, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LACOSTE, Jean. *A filosofia da Arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a Pensar Vol. I*. Petrópolis: Vozes, 1977.

_____. *Aprendendo a pensar Vol. II*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. *A Pós-modernidade*. Conferência. UFRJ. Rio de Janeiro: Dezembro, 2001.

_____. *Heidegger e a Modernidade*. A correlação de Sujeito e Objeto. Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n. 50, p.3-26, jul./set.1977.

LODY, Raul. (org.). *Bordados de mel: arte e técnica do richelieu*. Rio de Janeiro: FUNARTE, CFCP, 1995.

_____. (org.). *O que que a bahiana tem: pano-da-costa e roupa de baiana*. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2003

LOPES, Nei. *Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas da Imprensa da Cidade, s/d.

_____. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

LOUZADA, Wilson; DEANE, Percy. *Antologia do Carnaval*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945.

LUZ, Marco Aurélio. *Agadá: dinâmica da Civilização Africano-brasileira*. Salvador: EDUFBA, 2000.

MERQUIOR, José Guilherme. *Saudades do Carnaval: Introdução à crise da Cultura*. Rio de Janeiro: Forense, 1972.

MICHELAZZO, José Carlos. *Do um como Princípio ao dois como Unidade: Heidegger e a construção ontológica do real*. São Paulo: FASEP: anablume, 1999.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.

MORAES, Eneida. *História do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata: a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

MUCCI, Latuf. *A questão da modernidade*. Artigo. In: *Ao pé da letra*. Macaé: 1992.

_____. *Ruína e simulacro decadentista: uma leitura de Il Piacere, de D'annunzio*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

_____. *Esteticismos finisseculares*. Artigo. In: *Travessia*. Curitiba: 1998.

_____. *Para uma ciência da Arte*. Artigo. In: *Poiesis*. Niterói: EDUFF, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A Origem da Tragédia*. São Paulo: Editora Moraes, 1983.

_____. *La vision dionysiaque du monde*. Paris: Éditions Allia, 2004, 2005.

NARVAZ, Martha Giudice e KOLLER, Sílvia Helena. *Famílias e patriarcado: da prescrição normativa à subversão criativa*. *Psicol. Soc.*, jan./abr. 2006, vol.18, no.1, p.49-55. ISSN 0102-7182.

NUNES, Benedito. *Passagem para o Poético*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Heidegger & Ser e tempo*. 2. ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

OLIVER, Roland. *A experiência africana: da Pré-história aos dias atuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1994.

PAUL DE MAN. *Alegorias da Leitura*. Trad. Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

PINTO, L.A. Costa. *O negro no Rio de Janeiro: relações de raça numa sociedade em mudança*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

PORTELLA, Eduardo. *Ação cultural e diferença nacional*. Rio de Janeiro: Graf. Ed. Livro, 1987.

_____. *Confluências: manifestações da consciência comunicativa*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1983.

_____. *Fundamento da Investigação Literária*. - 2. ed. - Ver. Fortaleza: Edições UFC; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

_____. *O Intelectual e o Poder*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

_____. *Teoria da comunicação literária*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

RAPPAPORT, Clara Regina. *Psicologia do desenvolvimento vol. 2*. São Paulo: EPU, 1981.

ROCHA, Everaldo. *O que é Mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

ROCHA, Agenor Miranda. *As Nações Kêtu: Origens, mitos e crenças: os Candomblés antigos do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2000.

ROCHA, José Martinho da. *Virgindade, Sexo, Família*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1972.

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil* – 8. ed. – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. *A invenção do “ser negro”*: um percurso das idéias que naturalizaram a inferioridade dos negros. São Paulo: Educ/Fapesp; Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

SEBE, José Carlos. *Carnaval, Carnavais*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

SILVA, Alberto da Costa e. *A Manilha e o Limbambo: A África e a Escravidão de 1500 a 1700*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

SLENES, Robert W. *Na senzala, uma flor: esperanças e recordações da família escrava, Brasil Sudeste, século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SOARES, Mariza de Carvalho. *Devotos da cor: Identidade étnica, religiosidade e escravidão no Rio de Janeiro, século XVIII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade*. Petrópolis: Editora Vozes, 1988.

_____. 2.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUSA, Eudoro de. *Mitologia I: mistério e surgimento do mundo*. 2ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988, 1995.

SOUSA, Eudoro de. *Mitologia II: história e mito*. 2ª ed. Brasília: editora universidade de Brasília, 1995.

TÁVOLA, Artur da – Baiana: a bem-aventurada do carnaval; *Revista Rio, Samba e Carnaval*: Rio de Janeiro, nº 27 – 1998; pgs. 206 à 208.

TINHORÃO, José Ramos. *As Festas no Brasil Colonial*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

VALLADO, Armando. *Iemanjá, a grande mãe africana do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

VARGENS, João Baptista de Medeiros. *Islamismo e Negritude: da África ao Brasil, da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: REPROARTE, 1982.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 2002.

VIEZZER, Moema. *O problema não está na mulher*. São Paulo, Cortez, 1989.

VOGEL, Arno; MELLO, Marco Antônio da silva; BARROS, José Flávio Pessoa de. *A galinha d'angola: iniciação e identidade na cultura afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

WEHLING, Arno, Maria José C. M. Wehling. *Formação do Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

XAVIER, Marly Santos. *Caderno do Sambista*. Rio de Janeiro: Rio Arte, 1992.