

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL
MESTRADO

Alexandra Eliza Vieira Alencar

DANÇANDO NOVAS AFRICANIDADES:
Diálogos com praticantes do maracatu e da dança afro em Florianópolis – SC

Florianópolis
2009

Alexandra Eliza Vieira Alencar

DANÇANDO NOVAS AFRICANIDADES:

Diálogos com praticantes do maracatu e da dança afro em Florianópolis – SC

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ilka Boaventura Leite

Florianópolis

2009

Alexandra Eliza Vieira Alencar

DANÇANDO NOVAS AFRICANIDADES:
Diálogos com praticantes do maracatu e da dança afro em Florianópolis – SC

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina.

Aprovado em :

BANCA EXAMINADORA

Frank Nilton Marcon – Universidade Federal de Sergipe

Vânia Zikán Cardoso – Universidade Federal de Santa Catarina

Raquel Mombelli - Universidade Federal de Santa Catarina (Suplente)

Ilka Boaventura Leite – Universidade Federal de Santa Catarina (Orientadora)

AGRADECIMENTOS

A toda espiritualidade que sempre me acompanha.

A minha família que me ensinou os primeiros passos, palavras e ensinamentos.

Ao meu companheiro Charles pela compreensão, afeto e respeito durante esse processo.

A minha orientadora Ilka Boaventura Leite, que além de me apresentar a antropologia, contribuiu muito para minha construção política enquanto indivíduo.

A minha turma de mestrado pelas conversas e trocas de experiências de vida, ainda que por um curto período.

Aos meus amigos Rafael Buti e Fernanda Marcon pelas elucubrações antropológicas virtuais e presenciais, que possibilitaram muitas reflexões para composição deste trabalho.

Aos integrantes dos grupos Arrasta Ilha e Batukajé pela participação nesta pesquisa.

A Raquel Mombelli, Margarida Paredes, Lizabete Coradini, Milena Argenta, Ricardo Cid Fernandes, Luana Teixeira e Luis Fernando Cardoso e Cardoso, colegas do NUER, pelas conversas e compreensão do que é o fazer antropológico.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

E a amiga Elizabeth Paulina Gomes que assina com um carinho especial esta revisão.

“A ontologia crítica de nós mesmos não precisa ser considerada, certamente, como teoria, uma doutrina, nem mesmo como um corpo permanente de conhecimento que está se acumulando; precisa ser concebida como uma atitude, um ethos, uma vida filosófica na qual a crítica do que nós somos é, a um só tempo, a análise histórica dos limites que nos são impostos e uma experiência com a possibilidade de ir além deles”.

MICHEL FOUCAULT (1986, p.50 apud
GILROY, 2001, p.128)

RESUMO

Há um crescente interesse de representantes das camadas médias e brancas da população brasileira e do mundo por práticas culturais negras.

Desta forma, esta pesquisa busca identificar os sentidos atribuídos pelos praticantes de maracatu e dança afro dos grupos Batukajé e Arrasta Ilha, em Florianópolis, que configuram novos protagonismos da cultura negra à medida que ressignificam suas atividades culturais e proporcionam a construção de novas formas identitárias.

O diálogo em torno da cultura negra é pautado pela análise dos discursos desses praticantes, que versam sobre suas práticas e formas identitárias construídas em acordo e desacordo com essas atividades culturais e dos teóricos, que baseados nos efeitos da crítica pós-colonial, versam sobre cultura negra ou práticas culturais negras, com intuito de desnaturalizar ou desessencializar as noções pré-existentes sobre identidades étnicas e nacionais.

Palavras-chaves: *Novos protagonismos. Cultura Negra. Novas Africanidades.*

RESUMÉN

Hay un creciente interés de los representantes de las clases medianas de la población blanca de Brasil y del mundo por las prácticas culturales negras. En este sentido, la investigación explora los significados compartidos por los jugadores de grupos de danza africana y maracatu de los grupos Batukajé y Arrasta Ilha de Florianópolis, que conforman nuevos protagonismos de la cultura negra al paso que resignifican sus actividades culturales y proporcionan la construcción de nuevas formas identitarias. El diálogo acerca de la cultura negra está señalado por el análisis del discurso de esos practicantes, que tratan de sus prácticas y formas de identidad incorporadas en acuerdo y desacuerdo con dichas actividades culturales y de los teóricos, que basados en los efectos de la crítica post colonial tratan la cultura negra o practicas culturales del negro con el objetivo de desnaturalizar o desesencializar las nociones preexistentes acerca de las identidades étnicas y nacionales.

Palabras llaves: *Nuevos protagonismos. Cultura Negra. Nuevas Africanidades.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1.1- Lista de Fotografias

Fotografia 01: Primeiro estandarte do Arrasta Ilha produzido em 2004

Arquivo Fotográfico do Grupo Arrasta Ilha..... 22

Fotografia 02: Gonguê

Alexandra Alencar..... 34

Fotografia 03: Alfaia

Alexandra Alencar..... 34

Fotografia 04: Caixa

Alexandra Alencar..... 35

Fotografia 05: Tarol

Alexandra Alencar..... 35

Fotografia 06: Abê

Alexandra Alencar..... 36

Fotografia 07: Mineiro

Alexandra Alencar..... 36

Fotografia 08: Timbau

Alexandra Alencar..... 37

Fotografia 09: Apresentação do Arrasta Ilha na Semana Brasileira de Pesquisa Científica realizada na UFSC, em 2006.

Arquivo Fotográfico do Grupo Arrasta Ilha..... 38

Fotografia 10: Realização da Oficina de Iniciantes Arrasta Ilha, em 2008.

Arquivo Fotográfico do Grupo Arrasta Ilha..... 39

Fotografia 11: Ensaios do Arrasta Ilha, em frente à Concha Acústica da UFSC, todos os domingos das 15 às 19h.

Arquivo Fotográfico do Grupo Arrasta Ilha..... 42

Fotografia 12: Reuniões do Arrasta Ilha, no espaço do DCE, sempre após a realização dos ensaios.

Arquivo Fotográfico do Grupo Arrasta Ilha..... 44

Fotografia 13: “Maracatona” de natal realizada pelo grupo Arrasta Ilha na comunidade da Vila Cachoeira, em 2006.

Arquivo Fotográfico do Grupo Arrasta Ilha..... 48

Fotografia 14: Ensaio da Nação Estrela Brilhante do Recife para o carnaval 2007, na casa da rainha Marivalda

Alexandra Alencar..... 52

Fotografia 15: Oficina realizada em Florianópolis no ano de 2008, com o mestre Gilmar da Nação Estrela Brilhante de Igarassú.

Alexandra Alencar..... 53

Fotografia 16: Os *dunduns* - o *sangban* o médio intermediário, o *kensedini* o pequeno mais grave e o *dumdumba*, o maior e mais grave

Alexandra Alencar..... 57

Fotografia 17: O *djembê* - tambor esculpido em forma de taça com larga amplitude sonora

Alexandra Alencar..... 58

Fotografia 18: No Batukajé, mulheres se interessam não só pela dança, mas também pela percussão afro

Alexandra Alencar..... 59

Fotografia 19: As aulas de dança e percussão afro que acontecem às segundas e quartas, na Associação dos Moradores do Porto da Lagoa (AMPOLA)

Alexandra Alencar.....	60
Fotografia 20: Nêga dançando em apresentação realizada pelo Batukajé em Sorocaba - São Paulo, em 2008	
Arquivo Fotográfico do Grupo Batukajé.....	61
Fotografia 21: Nicolas tocando em apresentação realizada pelo Batukajé em Sorocaba - São Paulo, em 2008	
Arquivo Fotográfico do Grupo Batukajé.....	63
Fotografia 22: Confraternização do grupo Batukajé, realizada em 2009, na casa de uma das participantes do grupo	
Iara Ferreira.....	71
Fotografia 23: Desfile do grupo Arrasta Ilha no Centro de Florianópolis, durante o carnaval de 2009	
Arquivo Fotográfico do Arrasta Ilha.....	94
Fotografia 24: Desfile do Arrasta Ilha, em Santo Antônio de Lisboa, durante o carnaval de 2009	
Arquivo Fotográfico do Grupo Arrasta Ilha.....	98
Fotografia 25: Arrasta Ilha descendo a Igrejinha da Lagoa da Conceição para realizar o último desfile do carnaval de 2009	
Arquivo Fotográfico do Grupo Arrasta Ilha.....	100
Fotografia 26: Desfile do Batukajé no Centro de Florianópolis, durante o carnaval de 2009	
Arquivo Fotográfico do Grupo Batukajé.....	102
Fotografia 27: Desfile do Batukajé na Lagoa da Conceição, durante o carnaval de 2009	
Arquivo Fotográfico do Grupo Batukajé.....	103

Fotografia 28: A roda de exofemã - um dos momentos finais do carnaval do Batukajé na Lagoa da Conceição, em 2009

Arquivo Fotográfico do Grupo Batukajé..... 105

Fotografia 29: Comemoração do dia de Yemanjá realizada pelo Batukajé, na Praia da Galheta, em Florianópolis, no dia 02 de fevereiro

Arquivo Fotográfico do Grupo Batukajé..... 107

Fotografia 30: Encerramento do “aulão” em comemoração ao dia de Yemanjá

Arquivo Fotográfico do Grupo Batukajé..... 109

Fotografia 31: O axé no grupo Arrasta Ilha realizado após a apresentação do carnaval de 2009, na Lagoa da Conceição

Arquivo Fotográfico do Grupo Arrasta Ilha..... 124

Fotografia 32: O axé no grupo Batukajé antes da realização do carnaval na Lagoa da Conceição, em 2008

Arquivo Fotográfico do Grupo Batukajé..... 125

1.2- Lista de Figuras

Figura 01: Nação Porto Rico no Carnaval de 2009, em Recife (PE)

Marcelo Bulhões..... 29

Figura 02: Nação Leão Coroado, fundada em 1863

Humberto Araújo (1989)..... 30

Figura 03: Mestre Toinho coordena a percussão da Nação Encanto da Alegria

Afonso Oliveira (2005)..... 30

Figura 04: Logo do grupo Batukajé

Arquivo do Grupo Batukajé..... 56

LISTA DE SIGLAS

UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina

AMPOLA – Associação dos Moradores do Porto da Lagoa

SAL – Sociedade Amigos da Lagoa

DCE – Diretório Central de Estudantes

FEESC- Fundação de Ensino e Engenharia de Santa Catarina

SUMÁRIO

Introdução.....	13
Capítulo 1	
“As rotas e as raízes”.....	22
1.2 O grupo Arrasta Ilha.....	22
1.2.1 Os ensaios do Arrasta Ilha.....	41
1.2.2 A escolha dos instrumentos.....	42
1.2.3 O processo organizativo do Arrasta Ilha.....	43
1.2.4 O trabalho pedagógico.....	46
1.2.5 As viagens e os intercâmbios com a “matriz”.....	49
1.3 O grupo Batukajé.....	54
1.3.1 Mulheres que tocam e dançam.....	58
1.3.2 As aulas.....	60
1.3.3 O interesse pela dança e percussão afro.....	65
Capítulo 2	
“A encruzilhada”.....	74
Capítulo 3	
“Carnaval tem seus direitos”.....	89
3.1 O carnaval do Arrasta Ilha.....	92
3.2 O carnaval do Batukajé.....	100
3.3 O dia de Iemanjá e a confraternização dos praticantes.....	105
Capítulo 4	
“As novas africanidades”.....	110
4.1 O ritual do axé.....	123
Considerações Finais.....	126
Referências Bibliográficas.....	130

Introdução

Esta pesquisa busca identificar quais os sentidos atribuídos pelos praticantes de maracatu e dança afro dos grupos Arrasta Ilha e Batukajé, em Florianópolis, às suas atividades culturais. De que forma esses praticantes se configuram como novos protagonismos da cultura negra à medida que ressignificam suas práticas? E que novas formas identitárias são construídas a partir desse processo de ressignificação cultural?

Sansone (2003) afirma que a existência de uma cultura negra pressupõe a transmissão de padrões ou princípios culturais específicos de uma geração para outra, dentro de certos grupos sociais, os quais podem incluir uma multiplicidade de tipos fenotípicos de pessoas de ascendência africana. Segundo o autor, essa multiplicidade de tipos fenotípicos hoje já não abarca só as pessoas de ascendência africana, como também pessoas com o fenótipo branco, em especial os de classe média, que passam a se configurar como as novas audiências da cultura negra. (SANSONE, 2003, p.23).

De acordo com Canclini (2006), os fenômenos culturais hoje são produtos multideterminados, de agentes populares e de elite, rurais e urbanos, nacionais e transnacionais. Isso acontece devido à promoção das indústrias fonográficas, festivais folclóricos, feiras, etc. (CANCLINI, 2006, p. 248).

Para fins desta pesquisa, denomino este fenômeno como a emergência de novos protagonismos da cultura negra, que passam a criar um novo imaginário, a partir de diversos interesses referentes à cultura negra. Vale ressaltar que este não é um fenômeno específico de Florianópolis, mas de todas as cidades localizadas na contemporaneidade, perpassadas pelo fenômeno do escravismo colonial que se apresenta como uma problemática da globalização.

Hall (1998) apresenta a globalização como um dos processos que caracteriza a mudança na “modernidade tardia”, tendo impacto sobre a identidade cultural. Assim, quanto mais a vida social é mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, tanto mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicas e parecem “flutuar livremente”. (HALL, 1998, p.75). Este fenômeno é definido pelo autor como a produção de novas identidades, que juntamente com o fortalecimento das identidades locais e a homogeneização das identidades, configuram as conseqüências da globalização. (HALL, 1998, p. 87). Nesse sentido, as velhas identidades, que por tanto

tempo estabilizaram o mundo social, de acordo com Hall, passam a entrar em declínio, fazendo surgir novas e fragmentando o indivíduo moderno, até então visto como um sujeito unificado. Assim a chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo. (HALL, 1998, p. 09).

Esses processos de fragmentação e de produção de novas formas identitárias podem ser analisados, através dos discursos. De acordo com Foucault (2004), em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função enaltecer seus poderes e perigos, dominar seus acontecimentos aleatórios e esquivar sua pesada e temível materialidade. Para o autor, isso acontece porque o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que e pelo que se luta - o poder do qual queremos nos apoderar. (FOUCAULT, 2004, p.09-10).

Um dos princípios internos do discurso para Foucault seria o autor. Não o autor entendido como indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como princípio de agrupamento de discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência.

Dessa forma esta pesquisa apresenta dois tipos de autores, baseados na concepção foucaultiana, e por conseguinte, dois tipos de discursos: o dos praticantes de maracatu e dança afro que versam sobre suas práticas e formas identitárias construídas em acordo e desacordo com essas atividades culturais e dos teóricos, que baseados nos efeitos da crítica pós-colonial, versam sobre cultura negra ou práticas culturais negras, com intuito de desnaturalizar ou desessencializar as noções pré-existentes sobre identidades étnicas e nacionais.

Segundo Bhabha (2003), a crítica pós-colonial emerge do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das “minorias” dentro de divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul. Os autores que adotam perspectivas pós-coloniais formulam suas revisões críticas em torno de questões de diferença cultural, autoridade social e discriminação política a fim de revelar os momentos antagônicos e ambivalentes no interior das racionalizações da modernidade. Nesse sentido, os discursos críticos pós-coloniais exigem formas de pensamento dialético que não recusem a outridade (alteridade) que constitui o domínio simbólico das identificações

psíquicas e sociais. *A grande, embora desestabilizadora, vantagem dessa posição é que ela nos torna progressivamente conscientes da construção da cultura e da invenção da tradição.* (BHABHA, 2003, p.241).

Didaticamente, Almeida (2000), um dos cronistas de autores que se situam dentro de uma perspectiva pós-colonial, identifica as principais características deste paradigma teórico: repúdio a todas as narrativas mestras - a narrativa mestra principal seria a da modernidade, tanto na versão burguesa, quanto na versão marxista ; crítica do eurocentrismo nelas explícito; repúdio ao orientalismo como redução a uma essência sem história, assim como ao nacionalismo; repúdio a toda história fundacional; repúdio a qualquer fixação do sujeito e deste como categoria. A teoria pós-colonial se pretende a afirmação das identidades do Terceiro Mundo como relacionais mais do que essenciais, mudando a atenção da origem “nacional” para a “posição do sujeito”. (ALMEIDA, 2000, p.229).

É importante ressaltar que o autor não aponta uma temporalidade linear dentro dos estudos produzidos por uma crítica pós-colonial. Para ele, *o termo pós-colonial não pode servir de descrição disto ou daquilo, de um “antes” e um “depois”.* Deverá sim *reler a colonização como parte de um processo que é essencialmente transnacional e translocal.* (ALMEIDA, 2002, p.28).

A suposta temporalidade implícita no termo pós-colonial é um dos aspectos abordados por seus críticos. Hall (2003), na obra *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*, apresenta alguns críticos do termo pós-colonial, dentre eles Ella Shohat (1992). Esta pensadora critica o pós-colonial, afirmando haver nele uma ambigüidade teórica e política. Segundo Shohat (1992), o termo pós-colonial é politicamente ambivalente porque obscurece as distinções mínimas entre colonizadores e colonizados, no que se refere aos paradigmas do colonialismo, do neocolonialismo e do terceiro mundismo. Dissolve, segundo ela, a política de resistência, uma vez que não propõe uma denominação explícita, tampouco demanda uma clara oposição. (HALL, 2003, p.102). Essa visão é compartilhada por Anne McClintock (1992), que critica o conceito pela sua linearidade e suspensão arrebatada da história. Para as autoras Shohat e McClintock, o conceito é utilizado para marcar o final de um período histórico, como se o colonialismo e seus efeitos tivessem terminado. (HALL, 2003, p.102-103).

Hall (2003) também apresenta a crítica de Arif Dirlik (1994) que afirma primeiramente ser o pós-colonialismo um discurso pós-estruturalista e pós-fundacional empregado principalmente por intelectuais deslocados do Terceiro Mundo, que se

privilegiam em universidades americanas prestigiosas. Para Dirlik (1994), estes grupos de intelectuais “privilegiados” utilizam a linguagem da virada lingüística e cultural para reformular o marxismo, remetendo-a a outra linguagem do Primeiro Mundo, com pretensões universalístico-epistemológicas. O segundo argumento de Dirlik (1994) é de que o pós-colonial menospreza grosseiramente a estruturação capitalista do mundo moderno. Sua noção de identidade é discursiva, não estrutural. Repudia a estrutura e a totalidade. Dirlik, segundo Hall, afirma sem rodeios que o discurso pós-colonial é um tipo de culturalismo. (HALL, 2003, p.103).

Hall (2003) responde a essas críticas afirmando que uma certa nostalgia percorre alguns desses argumentos que anseiam pelo retorno de uma política bem definida de oposições binárias, na qual se possa traçar linhas claras de areia que separem os bonzinhos dos malvados. Para Hall (2003), essas “linhas” podem ter sido simples de se traçar no passado, mas o mesmo não acontece no presente. Não significa inexistência do certo ou errado, uma vez que escolhas políticas são particularmente difíceis de se fazer. Para o autor, os binarismos políticos não estabilizam permanentemente o campo do antagonismo político:

Os ‘efeitos de fronteira’ não são ‘gratuitos’, mas construídos, conseqüentemente as posições políticas não são fixas, não se repetem de uma situação histórica a outra, nem de um teatro de antagonismos a outro, sempre ‘em seu lugar’, em uma infinita interação (HALL, 2003, p.104).

Assim, é dentro dessa perspectiva crítica pós-colonial que Gilroy (2001) tenta desenvolver seu modelo heurístico do Atlântico Negro que compreende os negros como agentes, além de repudiar as noções de pureza racial que ainda circulam dentro dos movimentos políticos negros, propondo alternativas, *as clausuras das categorias com as quais conduzimos nossas vidas políticas*. (GILROY, 2001, p.30).

Dentro desse contexto, o autor afirma que a música e as práticas culturais e sociais de origem africana na diáspora são portadoras, ao mesmo tempo, da utopia de um mundo melhor e de uma crítica profunda ao capitalismo e ao ocidente. Moreira (2005)¹, professor da Universidade de Yale, tal qual Gilroy, ao fazer uma crítica à obra

¹Paulo da Luz Moreira é graduado em Inglês pela UFMG (2000) e PhD em Literatura Comparada pela UCSB (2007). Atualmente é professor assistente no Departamento de Espanhol e Português da

Atlântico Negro salienta que o discurso do autor é dirigido aos seus pares dos centros de saber do hemisfério norte. Segundo Moreira, quando o assunto são práticas culturais negras, como a música, a deficiência do livro aparece mais claramente:

“Não há sequer uma menção específica a músicos cubanos, brasileiros ou colombianos – apenas duas ou três vagas referências ao Brasil, principalmente quando Gilroy discute a música de Quincy Jones. (...) Ou seja, seria mais adequado chamar a obra de, ‘O Atlântico Negro do Norte’, pois o que se vê na obra é a repetição de uma operação de apagamento de uma importante parcela do mundo negro que não consegue se fazer representar no circuito acadêmico entre Estados Unidos e Inglaterra.” (MOREIRA, 2005).

Contudo embora o *Atlântico Negro* não cumpra a sua promessa, tal qual argumenta Moreira (2005), esta pesquisa utiliza a noção de cultura negra ou práticas culturais negras de Gilroy, pois ela evidencia os processos de ressignificações feito pelos praticantes de maracatu e dança afro em relação às suas atividades culturais e as essencializações contidas nas noções produzidas sobre cultura negra no Brasil.

Tendo em vista as concepções teóricas adotadas neste trabalho, gostaria de esclarecer a escolha por realizar um diálogo entre os discursos dos praticantes de maracatu e dança afro, dos grupos Arrasta Ilha e Batukajé, em Florianópolis, e dos acadêmicos contemporâneos para realizar essa investigação. Nesse sentido, entendo como oportuno explicitar meu lugar de enunciação ou os vários lugares que ocupo. A seleção por práticas culturais caracterizadas como de cultura negra, no contexto florianopolitano, fez-se por minhas experiências em torno daquelas no referido município. Além disso, destaco também os trabalhos realizados ao longo de minha trajetória acadêmica, como os Documentários *Ilha dos Orixás* (2004)², *Cidadão Invisível* (2006)³ e *Bar do Tião – o reduto de samba da ilha* (2006)⁴. Essas produções, dentre outras, permitiram trabalhar com uma análise dos temas, facultando assim, a

Universidade de Yale. A resenha sobre o livro *Atlântico Negro* de Paul Gilroy foi publicada no endereço eletrônico http://www.caribenet.info/oltre_05_luz_moreira_atlanticonegro.asp?l=, em junho de 2005.

² O vídeo *Ilha dos Orixás* (2004) trata da umbanda em Florianópolis, a partir dos sentidos que seus praticantes atribuem para essa religião afro-brasileira.

³ Já O vídeo *Cidadão Invisível* (2006) aborda os mecanismos que contribuem para o processo de invisibilidade do negro em Florianópolis, mostrando algumas das trajetórias de negros da cidade e os sentidos que esses atribuem a esse processo.

⁴ Por fim, O vídeo *Bar do Tião – o reduto de samba da ilha* (2006) aborda o processo de formação do bar do Tião referido espaço cultural e sua atual administração a partir do ponto de vista das pessoas que trabalham neste lugar.

recorrência a esta possibilidade durante a presente pesquisa, na medida em que haverá um esforço de apreensão dos sentidos que esses novos protagonistas da cultura negra atribuam às suas atividades. Para além das atividades acadêmicas, há também as minhas práticas extracurriculares, meu papel como integrante do grupo de maracatu Arrasta Ilha, bem como do grupo de dança afro Batukajé. Em todos eles, tenho-me relacionado com essas manifestações culturais, principalmente através da dança.

O Grupo Arrasta Ilha, formado em sua maioria por jovens, brancos, universitários, de classe média, não oriundos de Florianópolis, existe a sete anos na cidade⁵. Tem por objetivo difundir a cultura do maracatu de baque virado, originária do Recife, Pernambuco, além de outras manifestações populares como o boi de mamão e outros ritmos da “cultura popular” (afoxé, ciranda, coco, dentre outros). Os ensaios são realizados todos os domingos, em frente à Concha Acústica da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). As apresentações acontecem geralmente na rua, em forma de desfiles de blocos, como no carnaval, mas o grupo também realiza apresentações de palco. Atualmente, o maracatu é pesquisado por diversos grupos e pessoas, no Brasil e no mundo.

O Grupo Batukajé⁶, coordenado por Nicolas Malhomme e Aldelice Braga (Nêga), existe a oito anos. Ambos realizam um trabalho no qual ministram aulas respectivamente de percussão e dança focado principalmente em ritmos da etnia *malinkê*, originária da Guiné, país do continente africano. Atualmente as aulas acontecem no Espaço Cultural Sol da Terra, localizado no bairro da Lagoa da Conceição, e na Associação dos Moradores do Porto da Lagoa (AMPOLA), localizada no bairro do Canto da Lagoa. Os alunos também em sua maioria jovens, brancos, universitários, de classe média, não oriundos de Florianópolis, realizam apresentações e saem juntamente com os professores no carnaval da cidade⁷.

Nesse sentido, o termo *raça*, embora seja um conceito sem fundamento científico, é apontado nesta pesquisa, na definição do perfil dos praticantes de maracatu

⁵ O grupo Arrasta Ilha, durante o ano, possui cerca de vinte integrantes. Desse total, duas pessoas se autorem conhecem como negras. Mas esse número pode variar na época do carnaval onde um maior número de pessoas participa do grupo.

⁶ O nome Batukajé em iorubá significa BATUC, homens que tocam e AJÉ, mulheres que dançam. A idéia de inspiração do nome do grupo os possibilitou mesclar vários olhares e sotaques, oriundos de várias partes do mundo como Guiné, Paris, Senegal, Recife, Salvador, Florianópolis, dentre outros.

⁷ O grupo Batukajé, durante o ano, possui cerca de vinte participantes, incluindo os professores. Desse total três pessoas se autorem conhecem como negras. Mas esse número pode variar na época do carnaval onde um maior número de pessoas participa do grupo.

e dança afro dos grupos estudados, por possuir um efeito sociológico que, nos termos de Marques (1995), continua a ser operado no interior dos discursos sociais, proferidos pelos praticantes, bem como no senso comum da sociedade brasileira.

Sobre a metodologia, quando do ingresso no mestrado em antropologia, questionava-me sobre qual seria a especificidade do método aplicado nas ciências sociais, em particular na antropologia. Através da re-leitura de Cardoso de Oliveira (1998), pude problematizar atos cognitivos tão familiares como olhar, ouvir e escrever, percebendo que esses constituem uma unidade específica, correspondente ao trabalho do antropólogo, na construção do conhecimento, logo, faz-se necessário utilizar essa “unidade“ com reflexividade, como aponta Guber (2001)⁸.

Nesta investigação há a especificidade de pesquisar algo familiar. Sobre este aspecto, Velho (1981) argumenta que pesquisadores, bem como sociedade, estão sempre *pressupondo familiaridades e exotismos como fontes de conhecimento ou desconhecimento, respectivamente*. (VELHO, 1981, p.126).

Observar o familiar não implica necessariamente uma relação dicotômica, entre pesquisador e pesquisado. Os lugares de enunciação ocupados em função da pesquisa passam a ser outros. O lugar do pesquisador e de suas possibilidades de revitalizá-lo ou transcendê-lo e “pôr-se no lugar do outro” é fundamental numa pesquisa que busca observar o familiar, como argumenta Velho (1981).

A “realidade“ observada (familiar ou exótica) é sempre determinada pelo ponto de vista, do observador. *Mais uma vez não estou proclamando a falência do rigor científico no estudo da sociedade, mas a necessidade de percebê-lo enquanto objetividade relativa, mais ou menos ideológica e sempre interpretativa* (VELHO, 1981, p.129).

Em que pese ser praticante de maracatu ou dança afro, o propósito de pesquisar os grupos da qual faço parte, é uma tarefa que exige distanciamento e aproximação como recurso metodológico. Nesse sentido, os aportes teóricos na qual obtive contato durante as disciplinas do mestrado, além de outras iniciativas de investigação sobre o campo ora pesquisado possibilitam um olhar de questionamento para aspectos que antes eram simplesmente assimilados enquanto prática.

Com base nessas premissas, fiz contato com os grupos citados, no sentido de promover encontros com os participantes, a fim de estimular e provocar conversas,

⁸ apud Dominguez (2004).

oportunidade ou pretexto para capturar nas falas dos integrantes as definições sobre suas práticas e os sentidos dados às atividades realizadas.

A observação participante, como pressuposto metodológico, apesar de nem sempre ser considerada como geradora do conhecimento efetivo, como afirma Cardoso de Oliveira (1998), é mais que um momento de construção de hipóteses, pois capta o que um hermenêuta chamaria de “excedente de sentido”, isto é, as significações que escapam a quaisquer metodologias de pretensão nomológica. Este recurso permitiu apreender os dissensos entre os integrantes dos grupos, os discursos dos integrantes sobre as atividades, bem como os discursos de liderança.

As entrevistas também foram utilizadas como recurso metodológico nessa pesquisa. Briggs (1986) afirma que as *entrevistas são exemplos de metacomunicação: enunciados que informam, descrevem, interpretam e avaliam atos e processos comunicativo*. (BRIGGS, 1986, p.02).

Inicialmente, as entrevistas dessa pesquisa ocorreriam de forma coletiva, com a promoção de encontros entre a pesquisadora e os praticantes, a fim de captar os dissensos e os discursos de liderança. Contudo, durante a realização do primeiro encontro com o grupo Arrasta Ilha, foi possível perceber que essa opção metodológica não se mostrou eficiente, tendo em vista, que os integrantes do grupo não prestavam atenção nos depoimentos uns dos outros. Talvez, pela falta de preparo da própria pesquisadora, na condução desta prática metodológica. Desta forma, optou-se pela realização de entrevistas individuais com os integrantes de ambos os grupos, em lugares que fossem mais cômodos para os praticantes.

Dessa maneira, a pesquisa é pautada pela construção de um acordo ético entre pesquisadora e interlocutores. Por conseguinte, a autoridade desse discurso científico se consolida a partir da autorização desses praticantes para análise de seus discursos sobre suas atividades culturais e para a realização de uma observação participante dos processos organizativos dos grupos. Assim é importante ressaltar que as reflexões dessa pesquisa - embora proporcionem uma sensação “desestabilizadora” para alguns dos interlocutores, agora leitores - foram frutos de um processo de desconstruções pelo qual passou a própria pesquisadora ao rever suas crenças enquanto praticante, após ter um contato com estudos elaborados a partir de uma crítica pós-colonial. Não é tarefa dessa pesquisa, portanto, eliminar as crenças dos praticantes em relação às suas atividades culturais, até porque, de acordo com Durkheim (1996) o homem precisa de crença para não viver no caos e quando não as têm, as cria.

Nesse sentido, a pesquisa se organiza da seguinte forma: no primeiro capítulo intitulado “As raízes e as rotas”, tratei das escolhas e motivações que alguns dos praticantes dos grupos Arrasta Ilha e Batukajé experienciaram e que os levaram a efetivamente se integrarem a esses dois grupos, além de descrever a forma como ambos os grupos organizam suas atividades.

No segundo capítulo, intitulado “A encruzilhada”, descrevo as várias classificações localizadas dentro dos estudos antropológicos sobre o negro e a cultura negra, no Brasil, que a enfatizam como processo cultural e político, com intuito de estabelecer relações com a investigação em Florianópolis.

No terceiro capítulo “O carnaval tem seus direitos”, registro a importância deste evento no calendário dos grupos Arrasta Ilha e Batukajé, através da análise do carnaval de 2009 de ambos os grupos, traçando uma relação desses sentidos com os que são descritos nos estudos antropológicos sobre o carnaval no Brasil. Este capítulo também traz análise do dia de Iemanjá – evento que reúne os participantes dos grupos pesquisados, bem como os de outros grupos de Florianópolis relacionados às práticas culturais negras como: a capoeira, o samba, o afoxé, o maracatu, a dança afro, dentre outras.

No quarto capítulo, intitulado “Novas Africanidades”, tratei essa noção de “novas africanidades” como formas de identificações dos novos protagonistas com a cultura negra, a partir das práticas culturais do maracatu e da dança afro, demonstrando seus diversos sentidos, com intuito de contribuir para a interpretação dos fenômenos culturais contemporâneos na cidade.

Dançando as novas africanidades, metáfora do título dessa pesquisa, é uma maneira de explicitar o lugar de onde parto para desenvolver essa temática. Contudo, é o exercício do papel de investigadora que propiciará uma reflexão sobre o objeto da pesquisa e contribuirá para a análise dos sentidos atribuídos por esses praticantes às suas atividades culturais.

Capítulo 1 – As rotas e as raízes

1.2 – O Grupo Arrasta Ilha

“Maracatu no sul? Quando me ponho a pensar em Maracatu, penso logo em todas as nações, Porto Rico, Estrela, Igarassú, Leão Coroado, as canções.

Denominam-se todas de toadas, cada coisa mais linda de se ver, com o baque puxado por alfaias, com a caixa, o molho e o gonguê...

Eita coisa mais linda de se ouvir.

Eita coisa mais linda que eu escuto.

Esse som que vem lá de Pernambuco, mas num sei como veio bater aqui! (...).” (Eduardo Figueiredo)⁹



Fotografia nº 01: Primeiro estandarte do Arrasta Ilha produzido em 2004.

O grupo Arrasta Ilha, que passou a frequentar a UFSC aos domingos para tocar maracatu, foi, desde a sua criação, bastante diversificado, principalmente em relação às cidades de origem e ocupação, que constitui a característica que mais se destaca ao longo do depoimento dos praticantes:

⁹ Fragmento do poema *Maracatu no Sul* escrito por Eduardo Figueiredo, ex- integrante do grupo Arrasta Ilha.

Ali juntou galeras. Tinha uma galera que era de Floripa, que era mais ali da Escola Técnica. Que era eu, o Renato, o Pinduca, o Mosca, o Gibram e esses agregados assim. Tinha a galera de Floripa do Saco Grande: Pózinha, Poeta, Da Maria, o Galego, essa galera já era de um movimento mais músico mesmo. E tinha a galera da universidade, que essa galera agregava o pessoal de vários lugares, inclusive daqui. Por exemplo, o Erik foi um cara de Floripa que eu conheci lá. O pessoal do Saco Grande eu também conheci lá, não conhecia antes. Tinha gente de São Paulo, Rio Grande do Sul, Minas. Antes era bem proporcional a quantidade de gente daqui.

Contudo, há outros aspectos bem marcados, observados empiricamente nos contatos com o grupo, que se aplicam à maioria dos integrantes que estão ou já passaram pelo Arrasta Ilha. São, em grande medida, integrantes jovens, brancos, de classe média, universitários, não nascidos em Florianópolis que se interessam por práticas relacionadas à cultura negra. Esse quadro que acontece não só em Florianópolis, mas em várias cidades brasileiras e do mundo pode ser identificado como fenômeno dos novos protagonismos da chamada cultura negra.

A prática do maracatu Arrasta Ilha iniciou suas atividades em 2002, através de uma oficina ministrada pelo mineiro Nego Véio, integrante do maracatu Trovão das Minas. Esta oficina foi promovida pelo grupo Odua de dança afro, na Sociedade Amigos da Lagoa (SAL), localizada no bairro Lagoa da Conceição, em Florianópolis. Depois de realizada essa oficina, os participantes saíram nas ruas com os instrumentos de percussão que tinham para tocar maracatu no carnaval do mesmo ano, junto com Nego Véio, e a partir desta experiência, decidiram dar continuidade a essa prática de tocar e dançar maracatu, com encontros semanais, todos os domingos, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Questionado sobre o porquê de utilizar a UFSC como espaço para realizar esses encontros semanais de maracatu, o único integrante que permanece no Arrasta Ilha desde sua fundação respondeu que, naquele período, os participantes do grupo achavam que era a universidade mais acessível a todos, pois ensaiavam na frente da Concha Acústica da UFSC¹⁰ gratuitamente e a maioria dos integrantes eram estudantes universitários que tinham bastante trânsito nesse espaço da cidade.

Atualmente, o grupo Arrasta Ilha continua não possuindo nenhum vínculo institucional com a UFSC, mas através da articulação dos integrantes junto à instituição, hoje dispõem de um espaço junto ao Diretório Central dos Estudantes (DCE) onde converge grande parte de suas

¹⁰ Não havia necessidade de pagar pela utilização já que se tratava de um espaço público

atividades (guardando materiais, realizando reuniões e oferecendo oficinas). Essa relação com o DCE estabeleceu-se devido à uma ocupação artística ocorrida no antigo espaço da livraria da Fundação de Ensino e Engenharia de Santa Catarina (FEESC), localizada no Centro de Convivência da UFSC, há quatro anos. Na época, desenvolviam trabalhos informais utilizando o espaço da universidade os artesãos, o grupo de teatro Artesão de Dionísio, o grupo de capoeira Angoleiro Sim Senhô, a rádio pirata Tróia e o grupo de maracatu Arrasta Ilha. Os integrantes do Arrasta Ilha ocupavam a antiga sede da livraria com o objetivo de transformar esse local em um espaço artístico, oferecendo oficinas para comunidade universitária e seu entorno, além de guardar seus materiais lá. O Ministério Público enviou um oficial de justiça, com objetivo de retirar as pessoas e os objetos que permaneciam neste espaço.

Com o tempo, a UFSC destinou esse espaço para o DCE administrar. A atual gestão do DCE - Boas Novas - reuniu-se com todos os mencionados grupos para dialogar sobre a utilização do espaço, lançando editais para as oficinas, tanto para as já oferecidas quanto para novas. Como a do grupo Arrasta Ilha não ocorre mais dentro do Centro de Convivência, a parceria com o DCE implicou na permissão para uso de uma de suas salas no piso superior do prédio, com o propósito de guardar materiais, como instrumentos e alegorias e realizar reuniões, após os ensaios. O acesso do Arrasta Ilha a sala acontece através das chaves que o DCE disponibilizou ao grupo, já que aos domingos a universidade está fechada.

Nos encontros dominicais aconteciam ensaios para lembrar e aperfeiçoar os ensinamentos passados por Nego Veio e, a partir de então, esses praticantes começaram a ser convidados, enquanto grupo, para apresentações, na própria UFSC, além de outras festas e eventos, como o Zumbalaicá¹¹, o Panela de Expressão¹², dentre outros. Através do contato com o público, tornou-se necessário obter “identidade própria”, como relatou um dos integrantes:

(...) a gente começou a se perguntar quem nós somos. Nós não somos maracatu, quem nós somos? (...) Acho que quem deu esse nome [Arrasta Ilha] foi o Ledu. Não tenho certeza, mas na minha cabeça tenho ele dando essa idéia. Daí teve uma galera que se pilhou, outra que entrou em contradição, mas como não tinha outro nome foi indo, até que ficou esse nome. E várias vezes eu me lembro da galera querendo mudar o nome¹³.

¹¹ Zumbalaicá é a festa organizada pelo Mestre Pop, em Florianópolis, que busca resgatar a identidade negra da população local, através de apresentações das manifestações culturais, como a capoeira e o maracatu. Faz uns cinco anos que não ocorrem mais edições desta festa na cidade.

¹² Panela de Expressão é a festa anual itinerante que envolve vários grupos artísticos de Florianópolis, organizada pela jornalista e produtora Yula Jorge. Faz quatro anos que não ocorrem mais edições desta festa na cidade.

¹³ No trabalho de OLIVEIRA (2006), também realizado com o grupo Arrasta Ilha, o autor relata que o primeiro nome para o grupo que saiu das reuniões foi Arrastão da Ilha, que enfatizava o fato do grupo “arrastar as pessoas”, mas foi rejeitado pelo grupo, pois o termo arrastão remete a pesca predatória de redes praticada historicamente na cidade de Florianópolis. Então se optou pelo nome Arrasta Ilha, que dava a mesma conotação pretendida pelo grupo, além de

O Arrasta Ilha se apresenta como um grupo de percussão e dança do maracatu e não como uma nação pernambucana de maracatu de baque virado. O sentido de nação para o grupo Arrasta Ilha relaciona-se à denominação de maracatu de baque virado ou maracatu nação. De acordo com o *release*¹⁴ do grupo Arrasta Ilha, elaborado a partir do convívio com os próprios integrantes das nações pernambucanas de maracatu e também fruto da pesquisa literária feita de modo informal pelos seus integrantes, o Maracatu de Baque Virado ou Maracatu Nação:

(...) é uma brincadeira popular urbana de forte cunho religioso, encontrada no Recife, Pernambuco. É uma manifestação de origem africana inserida no ciclo carnavalesco. Simboliza, entre outras coisas, a coroação dos reis do Congo, feita em forma de cortejo. O cortejo é acompanhado por uma orquestra de percussão, formada por alfaias, abês, ganzás, atabaques, taróis e gonguê, além de uma voz solo e o coro de vozes. (Informação retirada do release do Grupo Arrasta Ilha).

A complexidade de explicação e entendimento da origem e do que venha a ser Maracatu de Baque Virado ou Maracatu Nação, bem como seus desdobramentos, tem suscitado investigação nas várias áreas do conhecimento, sendo oportuno inserir algumas reflexões. Nos anos 50, um frevo canção de Nelson Ferreira perguntava qual a dança que só em Pernambuco tem. Ele cita várias danças entre elas o maracatu. Uma dança, um folguedo que se formou de tradições diversas e que vem sendo estudada por folcloristas como Ascenso Ferreira, Katarina Real e Roberto Benjamin; músicos e etnomusicólogos como Guerra Peixe, Carlos Sandroni; historiadores sociais como Isabel Guillen; e jornalistas como Mariana Mesquita e Valéria Vicente. Todos concordam que o ritmo, o “molejo dos corpos” e a organização dos cortejos são originários das práticas de africanos escravizados no Brasil, de escravos alforriados e de seus descendentes. O maracatu de baque virado ou maracatu nação é filho das senzalas de Recife, nos quais homens e mulheres viviam escravizados e com temor dos atos repressivos de seus senhores. Esse temor dos senhores fez com que esses africanos escravizados e seus descendentes, desde o século XVI, se organizassem em Confrarias Religiosas que, ao lado do

lembrar um dos tipos de baques tocados pelas nações de maracatu pernambucano que é o “arrasto”. Esse é o nome até o momento atual, mesmo sem a aprovação de alguns batuqueiros que por um lado diziam, na época, ser o “arrasto” um “baque” não muito bem executado pelo grupo, e, de outro, que lembrava nome de banda de forró e não de grupo de maracatu nação (OLIVEIRA, 2006, p.55).

¹⁴ As fontes bibliográficas utilizadas não aparecem explícitas no material de divulgação do grupo.

poder civil, promoviam a eleição de um Rei de Congo, misto de organizador da população negra e garantidor de sua disciplina. (SANTOS & RESENDE, 2005, p.19).

Kiddy (2008) afirma que em todas as Américas têm surgido reis congos ou reis do Congo em festejos religiosos e dramas rituais. No Brasil, os reis do Congo desempenham um papel importante em festejos com nomes distintos como congados, congadas, congos, cuncubis, cacumbis, maracatus, moçambiques e quilombos que ocorrem de norte a sul do país. A autora argumenta que folcloristas antigos frequentemente chamavam os reis desses festejos de “reis da fumaça” ou “reis imaginários”, afirmando que eles não tinham poder nenhum. Todavia, a disseminação dessas práticas culturais e sua importância em diversas localidades contrariam tal suposição. Esses personagens e os rituais em que participavam continuam a ter sentido para as populações negras que os representam. Os reis do Congo no passado simbolicamente ligavam afro-brasileiros às estruturas políticas africanas e aos seus antepassados. Essa relação com um passado lembrado forja, de acordo com Kiddy (2008), uma identidade compartilhada por membros da comunidade, definindo, aprofundando e fortalecendo vínculos uns com os outros e com sua ancestralidade. Reis africanos e afro-brasileiros desempenharam no Brasil muitas funções. Antepassados dos atuais reis do Congo aparecem na documentação como líderes eleitos em irmandades religiosas leigas e como participantes de festejos públicos dinásticos. Em outros casos, a autora demonstra que reis africanos e afro-brasileiros emergiram como líderes comunitários, supervisionando associações de artesões negros e de diferentes grupos étnicos. Também desempenharam papéis importantes nos quilombos e como cabeças de rebeliões. Em suma, reis afro-brasileiros serviram em uma variedade de funções, de chefes de rebeliões aos festejos de celebração dos reinados. (KIDDY, 2008, p.166).

Para a autora, o grande problema nas discussões sobre esses reis foi a tendência de apontar algumas “sobrevivências” africanas como sendo mais científicas ou mais africanas que outras. Essa tendência levou estudiosos a indicarem os africanos ocidentais e seus descendentes como “os verdadeiros” repositórios da cultura africana no Brasil. Antes de Kiddy, Sidney Mintz (1984) observou *o que é obviamente africano pode eventualmente apresentar menos indícios da tradição do que os aspectos da cultura mais modificados e imediatamente identificáveis*. Estudos de Heywood e Thornton (2008) afirmam que, por volta do século XVII, a cultura centro-africana já combinava significativamente com a cultura européia. O impacto profundo do cristianismo na África Central é frequentemente negligenciado nos estudos sobre os centro-africanos na diáspora. O reino do Congo, convertido em 1491, era o cerne do cristianismo centro-africano, e seu modo particular de lidar com a junção de suas tradições religiosas e o cristianismo formou um padrão exportado para todos os lugares, até mesmo para Angola portuguesa (THORNTON, 2008:94).

A missão portuguesa do Congo nunca teve padres suficientes para estender serviços regulares a todos. Na África Central, entretanto, os religiosos não foram os primeiros a trazer o

cristianismo. Seu ensino intensivo era geralmente restrito a um relativamente pequeno punhado de famílias de elite que mandavam seus filhos para a escola. No entanto, esses alunos, muitos dos quais iriam, no futuro, tornar-se governantes políticos, viajavam para o interior, encarregando-se de ensinar nos vilarejos. A maneira de ensinar era mais intensa se comparada às práticas de ensino dos sacerdotes uma vez que os então alunos lideravam os fiéis durante alguns exercícios espirituais, geralmente consistindo de uma reunião durante um sábado, para rezarem o rosário em quicongo¹⁵. A estratégia didática mostrava-se eficiente, na medida em que a maioria dos congoleses conseguia rezar um mínimo de preces em quicongo e responder questões básicas sobre a fé. Com efeito, a responsabilidade do ensino coube à organização leiga da capela, meninos e professores, e não aos sacerdotes. Os padres se dedicavam a ministrar sacramentos e os missionários capuchinhos, que foram para o Congo em grande número após 1645, passavam a maior parte do tempo administrando-os, principalmente o batismo. Os religiosos batizavam dezenas de milhares de crianças durante o período de sete anos em que estiveram no país. Muitos congoleses cujos filhos tinham recebido o sacramento do batismo participavam regularmente da missa quando era celebrada. No entanto, também visitavam os túmulos de seus ancestrais, na busca por sorte, saúde e bênçãos. Respeitavam as divindades territoriais que ocasionalmente identificavam com os santos cristãos, mas, outras vezes, reverenciavam-nas separadamente. Caçavam as bruxas para destruí-las e resistiam às tentativas dos missionários de descrever todas essas atividades como feitiçarias. No final, o cristianismo, apesar de sua forma sincrética, segundo os modelos do Congo, penetrou profundamente em todas as regiões, embora somente no Congo e em áreas sob a administração portuguesa ele estivesse fortemente enraizado como parte da identidade local. (THORNTON, 2008, p.94-96).

Para Kiddy (2008), longe de simbolizar o triunfo da cultura européia sobre a africana, a emergência dos reis do Congo brasileiros simboliza um processo de tradução cultural e transformação que representa uma continuação da cultura centro-africana entre os afro-brasileiros. Reinados negros e reis do Congo no Brasil gradualmente se afastaram de distinções baseadas em identidades étnicas, voltando-se para uma identidade afro-brasileira derivada da África Central. A presença de reis e rainhas ajudou os centros-africanos a reconstruírem e recriarem uma cultura política e religiosa derivada da África. O desdobramento lento de reis com títulos étnicos, nos séculos XVII e XVIII, para reis do Congo, no final dos séculos XVIII e XIX, revela a emergência de uma cultura afro-brasileira, firmemente enraizada na África Central, mas distintamente brasileira. (KIDDY, 2008, p.167-168).

¹⁵ Quicongo ou kicongo é uma língua africana falada pelos bacongos nas províncias de Cambinda, do Uíge e do Zaire, no norte de Angola; no Baixo-Congo, na República Democrática do Congo e nas regiões limítrofes da República do Congo. O quicongo tem diversos dialetos. Era a língua falada no antigo Reino do Congo. (Informações retiradas do site: http://www.pt.wikipedia.org/Lingua_quicongo. Acessado em 22/09/2009).

O primeiro registro de uma apresentação ritual no Brasil que incluía um rei africano ocorreu durante a visita de um embaixador do rei do Congo ao Recife holandês, em 1642. De acordo com a descrição feita pelo historiador holandês Gaspar Barleus¹⁶, o embaixador congolês e sua comitiva fizeram uma apresentação que introduzia “danças originais, saltos formidáveis, combates com espadas, o cintilar dos olhos simulando ira contra o inimigo”. Num drama ritual, o embaixador congolês representou o rei do Congo e recebeu diferentes embaixadas de várias nações que lhe prestaram homenagem, “conforme o cerimonial usado entre suas nações, em seus procedimentos, cortesias e mostrar de reverência”.

Segundo Kiddy, a descrição do ritual apresentado pelos emissários do rei do Congo tinha muita proximidade com os rituais, mais tarde, desenvolvidos pelas irmandades do Rosário, embora a autora não descreva em sua obra características entre os rituais do Congo e do Brasil que evidenciam tal proximidade. Contudo, de acordo com a autora, as semelhanças sugerem que a atuação dessas embaixadas nas irmandades evocava práticas africanas, ligando-as aos rituais de coroação nos dias de celebração de festas européias. (KIDDY, 2008, p.171).

A coroação do rei do Congo também existia em outras partes do país. Leite (1996) faz uma análise dos relatos de viajantes que passaram pelo estado de Minas Gerais, durante o século XIX. Dentre esses relatos há referências aos congados, reizados ou reisados e a Festa do Rosário – todas festas religiosas em que os negros escravos e libertos escolhiam um rei negro. Para os viajantes Spix e Martius, o rei negro dentro dessas festas religiosas não possuía prestígio político nem civil sobre os seus súditos e gozava, de acordo com os autores, de uma “dignidade vaga”, razão inclusive para o governo não se opor à realização da(s) mencionada(s) festa(s). O viajante Burmeister indica que os escravos escolhiam entre si um rei e uma rainha, dentre os escravos. Os negros livres participavam da festa, mas não podiam ser coroados. Para este viajante, durante o período de festa, o escravo sentia-se numa situação distinta. Neste período, via-se fora de sua condição de cativo, podendo divertir-se e gozar de uma liberdade que o levava a retomar suas raízes africanas. Leite (1996) afirma que talvez seja essa a explicação para a escolha do rei ser feita somente entre “escravos legítimos” e não entre pretos livres que, de certa forma, já haviam se libertado do cativo. No entanto, a autora argumenta que nem sempre as festas eram exclusivamente dos negros. Os próprios viajantes, ao destacarem a iniciativa dos escravos e livres, mostram a participação dos senhores, através de donativos, assistência e apadrinhamento. Na análise de outros relatos, para a autora os aspectos simbólicos do ritual revelam sua importância para o grupo negro: oportunidade de afirmação enquanto grupo; sinal de reprodução e representação de sua existência; e seu lugar na ordem social

¹⁶ O historiador holandês Gaspar Barleus escreveu sobre o governo do João Maurício de Nassau – o Conde de Nassau – em Pernambuco, durante o período colonial. A obra do autor é uma fonte importante para estudo do período holandês no Brasil (1637-1644). (Informações retiradas do site: http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/novembro2002/unihoje_ju200pag12.html. Acessado em 22/09/2009).

dominante branca. Para Leite (1996), há um esforço do negro escravizado em demonstrar a sua habilidade de organização e de seguir, mesmo de forma menos suntuosa, o modelo branco dominante. (LEITE, 1996, p.145).

Kiddy (2008) afirma que em Minas Gerais, as elites percebiam as coroações de reis e rainhas negros como inofensivos passatempos tanto de seus escravizados quanto dos negros libertos. Não obstante, cada província adotava suas próprias diretrizes para controlar o comportamento dos escravizados. Em algumas vilas e províncias recém-formadas, a coroação de reis e rainhas negros não parecia tão inócua. Em Desterro, atual cidade de Florianópolis, localizada em Santa Catarina, por exemplo, a lei proibia as coroações:

A partir de agora, as assembléias de escravizados ou negros libertos com o objetivo de formar batuques estão proibidas, assim como as cerimônias. De fato, exceto em Minas Gerais, em todo o novo império do Brasil, as autoridades passaram a ter menos tolerância para com as coroações públicas e celebrações nas irmandades negras (KIDDY, 2008, p.188).



Figura 01: Nação Porto Rico no Carnaval de 2009, em Recife (PE)



Figura 02: Nação Leão Coroado, fundada em 1863



Figura 03: Mestre Toinho coordena a percussão da Nação Encanto da Alegria

Demian Moreira Reis (1996) apresenta o artigo de Leonardo Dantas Silva (1994) sobre o maracatu de Recife. Este autor demonstra como o caráter religioso do maracatu vai dando lugar a uma forma profana carnavalizada. Para Silva (1994), o maracatu tem suas origens nas coroações dos reis e rainhas negros, patrocinados pelas irmandades de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, em várias regiões do país que, por sua vez, existiam desde o século

XVI no Brasil, promovidas pela administração colonial portuguesa. Essa prática já existia na Espanha e França, desde o século XV. O ato da coroação é conhecido em Sevilha, desde 1475; em Lisboa, desde 1563, e; na França, a partir de 1498. No Recife, esse costume é conhecido documentalmente, desde 1674, segundo assentamento dos livros da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, no bairro de Santo Antônio, que tratam das coroações dos reis e rainhas de Angola. A mais importante dessas coroações era a do Congo, cuja organização se baseava numa verdadeira hierarquia de poder, com reis, vice-reis, duques, governadores, mestre-de-campo, coronéis, capitães-mandantes, provedores, juizes-de-fora e conselheiros-mor. (SILVA, 1994 apud REIS, 1996, p.162-163).

Se o objetivo de incentivar os africanos escravizados a realizar as coroações era criar hierarquias para facilitar o controle dos mesmos, não parece ser com esse sentido que praticavam o maracatu ou reinados do Congo. Pelo menos é o que mostra uma série de manifestações realizadas pelos africanos escravizados e seus descendentes contra autoridades políticas e policiais, ao longo do século XVIII e XIX. Durante o governo de José Cezar de Menezes (1774 – 1788), em Pernambuco, tanto o maracatu quanto outros bailes e batuques organizados pelos negros sofreram censuras e intervenção policial. A partir da segunda metade do século XIX, também sofreram perseguições, segundo, registram diversos diários de Pernambuco, da década de 1850. Num deles, há referência de um maracatu que sai nas ruas de Recife para comemorar a viagem de vários negros libertos de volta à África. Este exemplo permite inferir que os significados da festa, neste caso, estão dissociados dos festejos religiosos de Nossa Senhora do Rosário e simbolizam muito mais o desejo de retorno à terra natal, de onde foram arrancados para o cativo, do que reverência a uma santa católica dos negros. *Os festejos do maracatu, nas ocasiões em que negros embarcavam de volta à África, mostra que a idéia de pátria dos negros oscilava entre o Brasil e a África, às vezes mais para o lado de lá do que de cá.* (SILVA, 1994 apud REIS, 1996, p.162-163).

Carreço de Oliveira (2006) cita as pesquisas do etnomusicólogo Guerra Peixe. Este último afirma que ocorre o desaparecimento das coroações da instituição das irmandades de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, devido à abolição do tráfico negreiro. Porém tais coroações continuam a existir através da sua representação nos autos do Congos, com falas, música e dança próprias

Em pleno século XX, ocorreu uma coroação realizada na Igreja da Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, mesmo com sua legitimidade questionada. Dona Elda Ivo Viana, por exemplo, foi coroada por essa Igreja como Rainha do Maracatu Nação do Porto Rico, e, segundo um de seus batuqueiros, a Rainha é o *motivo pelo qual todos trabalham e dedicam suas vidas ao Maracatu* (CARRREÇO DE OLIVEIRA, 2006, p.14).

O uso do termo “nação” pode ter várias explicações. Carreço de Oliveira (2006) apresenta o ponto de vista de Lima (2006), o qual afirma que, com o passar dos tempos, o

emprego do termo “nação” foi adquirindo novos sentidos. O autor informa que, na época da escravidão, as *nações não se constituíam em grupos étnicos, e que os seus nomes muitas vezes sequer representavam o local de procedência do escravo, mas sim o porto por onde este foi traficado e embarcado*. Hoje, segundo o autor, “nação” *refere-se a diversas manifestações culturais, tais como maracatus, sejam eles os de baque virado ou solto, caboclinhos e bois*. Por outro lado, também pode estar relacionado ao sentido dado pelos praticantes das religiões afro-brasileiras, pois há muitos rituais do candomblé, por exemplo, permeados por maracatus nações em Pernambuco (LIMA, 2006, p.02 apud CARREÇO DE OLIVEIRA, 2006, p.15).

Em Pernambuco, as nações de maracatu pernambucanas têm uma forte ligação com a religião do candomblé, também chamado de Xangô. Antes dos desfiles de carnaval, são realizados trabalhos religiosos para proteção dos instrumentos e das pessoas, durante o cortejo. Há nações cuja sede do maracatu é dentro dos terreiros de candomblé, caso da Nação Porto Rico. Em que pese este fato, há algumas nações que não têm uma vinculação direta com o terreiro de candomblé. A Estrela Brilhante de Igarassú “terceiriza” esse trabalho de proteção repassando-o a um terreiro próximo da comunidade em que está a sede do maracatu, de acordo com mestre Gilmar¹⁷. No que se refere ao Arrasta Ilha, seus integrantes não têm o intuito de se envolver com a parte religiosa do maracatu, por isso só apresentam a dança e a percussão desta prática cultural.

Ainda que o uso do termo “nação” venha sendo ressignificado ao longo dos anos, é possível observar que possui um caráter peculiar no que tange a identificação de cada nação de maracatu pernambucana. Os instrumentos de percussão utilizados atualmente no baque¹⁸ Maracatus Nação são: Alfaias (Tambores)¹⁹, Gonguê (Agogô)²⁰, Ganzá (Mineiro)²¹, Caixa²²,

¹⁷ Em uma conversa que aconteceu durante a oficina de maracatu realizada por ele em Florianópolis, em maio de 2008.

¹⁸ Baque é o nome dado ao “bataque” feito pelas nações de maracatu pernambucanas. O Arrasta Ilha também utiliza esse termo quando realiza apresentação em algum lugar da cidade.

¹⁹ A “alfaia”, também chamada de tambor, zabumba, ou bombo, pode ser considerada o instrumento de maior destaque no cortejo do Maracatu Nação devido ao seu som grave, que fornece a base ou o “chão” para os outros instrumentos e também por estar em maior número dentro do “baque”. Destaca-se também o fato de que cada alfaia, dentro da “formação” do bataque, exerce distintas funções, criando uma polirritmia na base musical. Essa polirritmia varia de acordo com a linguagem particular de cada “nação” que realiza o seu bataque. Esse instrumento tem bojo feito de compensado, macaíba e até de folhas de zinco. Antigamente, também era usado o material das barricas de vinho do Rio Grande do Sul que, além disso, acondicionavam azeite e bacalhau. Como esses barris estavam à disposição e eram bastante usados no início do século XX, os “maracatuzeiros” os aproveitavam para construir suas “alfaias” de forma mais acessível. (CARREÇO DE OLIVEIRA, 2006, p.16-17).

²⁰ Segundo Guerra Peixe (1980, p.58), “gonguê” é a variação da palavra de procedência bantu, *ngonge*. O “gonguê”, da família dos idiofônicos, é feito com ferro batido. É similar à peça usada nos terreiros de Xangô, também chamados de “agogô”. É constituído basicamente de boca de uma campana, cabo e apoio. Alguns batuqueiros o chamam de “ferro”. O “gonguê”, ou “gongué”, é chamado por alguns batuqueiros de “alma do baque” pelo fato dele ser um instrumento solitário, mas se impõe de tal maneira que pode ser identificado dentro da massa sonora do maracatu nação. (CARREÇO DE OLIVEIRA, 2006, p.19).

²¹ Estudos acerca do ganzá no contexto do maracatu ainda não são muito difundidos, mas se pode dizer que esse instrumento está presente em praticamente todas as “nações”. O termo mais ouvido durante toda a pesquisa de campo do Carreço Oliveira para se referir a ele foi o de “mineiro”, e, na maioria das “nações”, está em menor quantidade, chegando a um ou dois instrumentos. Algumas “nações” usam apenas um, como foi visto no Maracatu Nação Encanto da Alegria, contudo, apesar do número reduzido, seu som era reconhecido dentro do “baque”. Curioso notar que Toinho, mestre dessa nação, usa o termo “maraca” para designá-lo. Sobre os “ganzás”, Rocha (2003) diz que foi

Tarol²³, Abê²⁴ (usados hoje apenas em algumas Nações), Atabaques²⁵ (usados hoje somente) pela Nação Porto Rico e Nação Estrela D'Alva) e Apito²⁶. É com esse instrumental que o diretor de apito, ou mestre²⁷, canta as melodias chamadas de “toadas” que dão significado ao cortejo.

introduzido na música dos maracatus nação, na primeira metade do século XX, pelo Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife (fundado em 1906), por influência do sincretismo do catimbó com o candomblé. Foi inserido no Maracatu Estrela Brilhante do Recife por causa da sua ligação com os cultos umbandistas. O “maracá”, instrumento tradicional usado nesses cultos, é substituído nos maracatus pelos “ganzás”. Comumente, pode ser confundido com o “chocalho”, devido ao som e às formas físicas parecidas, mas o autor não ouviu esse termo dentro das “nações” visitadas, em nenhum momento. Geralmente é feito com um cilindro de metal, o que ajuda na propagação do som. Não foi visto nenhum “mineiro” com cilindro de outro material. É provável que tenha algo com o “xeré”, instrumento da umbanda, citado por Guerra Peixe (1980, p.27) encontrado nos caboclinhos e no coco. (CARREÇO DE OLIVEIRA, 2006, p.20-21).

²² As “caixas” ou, entre os batuqueiros, os “cáxas”, são tambores de menor largura, espessura e tamanho, com esteiras na “pele de resposta”, que “seguram” o baque ou, segundo alguns diretores de apito, são os que mantêm e definem o andamento do ritmo da “nação”. O diretor de apito da Nação do Maracatu Porto Rico, Chacon Viana, brincou em suas oficinas dadas em Florianópolis, chamando os “cáxas” de “senhor dos anéis”, justamente pela importância dos mesmos na condução do baque, pois geralmente são eles que dão início, num contexto geral, para os outros instrumentos executarem a música no decorrer da toada. Hoje em dia, as “caixas” mais usadas são de fabricação industrial, embora o uso desse instrumento industrializado venha de longa data. Suas peles são sintéticas e não foram observadas “caixas” com pele animal. O mesmo quadro acontece no Arrasta Ilha. Contudo há produção com macaíba e aros afinados com amarração de corda sisal. As “caixas” são bastante similares aos instrumentos militares europeus, e, assim como os “bombos”, possivelmente foram apropriadas com aspecto análogo aos atuais. (CARREÇO DE OLIVEIRA, 2006, p.21-22).

²³ O “tarol” é o menor tambor do maracatu nação: possui dimensões diferentes das chamadas “caixas”. Sua esteira é mais larga do que as utilizadas na “caixa”, ou seja, possui mais fios metálicos, proporcionando sonoridade mais “rufada”. *Pode observar em campo que é raro o uso do termo “tarol” dentro das “nações” e entre os batuqueiros.* (CARREÇO DE OLIVEIRA, 2006, p.22).

²⁴ O “abê” é um instrumento muito polêmico entre os praticantes mais tradicionais do maracatu nação no Recife em razão de, segundo esses praticantes, não ser usado desde os primórdios da manifestação. O “abê” de acordo com alguns batuqueiros, foi usado primeiramente por Mestre Walter dentro do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife. Seu uso é mais identificado dentro dos afoxés. O termo *xequerê* não é usado em nenhum momento nos maracatus nação, sendo recorrente nos afoxés da Bahia. (CARREÇO DE OLIVEIRA, 2006, p.23-24).

²⁵ O uso dos “atabaques” dentro da formação do Maracatu Nação também é um assunto bastante polêmico e muito discutido tanto entre os praticantes no Recife como entre os folcloristas. Só foram vistos atabaques serem usados na Nação do Maracatu Porto Rico e Maracatu Nação Estrela D'Alva. Chacon Viana, mestre da Nação do Maracatu Porto Rico, justifica o uso desse instrumento afirmando que era tocado nos antigos maracatus e que a sua utilização “é um resgate histórico das tradições negras, que em seus antigos cortejos de reis do Congo – dos quais derivou o maracatu – traziam tais instrumentos” (SANTOS & RESENDE, 2005:46). Foram vistos “atabaques” de corpo cilíndrico de amarração de cordas com “peles de pergunta” e “de resposta”, e outros também com corpo em forma de funil com apenas uma “pele de pergunta” de material sintético. Ainda com base em Chacon, os instrumentos com pele sintética são chamados também de “atabaque” e não de “timbau”, como na Bahia, e a explicação para tal uso deve-se ao fato de que nesse formato há maior propagação sonora na rua. As frases rítmicas variam de acordo com o arranjo de cada toada da “nação” e entre eles estão alguns motivos rítmicos conhecidos como o “ijêxá”, também utilizados nos afoxés. As variações rítmicas são muitas, mas todas têm um fundamento complexo para a sua realização. (CARREÇO DE OLIVEIRA, 2006, p.25).

²⁶ O “apito” é apresentado dentro da relação de instrumentos da pesquisa do autor devido a sua musicalidade, mesmo que discreta, muito presente dentro do baque. O uso do “apito” é exclusivo do diretor das “nações” e serve como orientação para os batuqueiros. A pesquisa do autor aponta para uma exceção ao uso do “apito” na Nação do Maracatu Porto Rico, em que um segundo elemento, o contra-mestre, fazia o seu uso para orientar os batuqueiros. A diferença é que esse contra-mestre circulava entre os batuqueiros enquanto o mestre ficava à frente de todos. Um estudo mais aprofundado do uso do “apito” dentro do maracatu não foi encontrado, mas, em entrevista por telefone com Mestre Walter, o autor pode constatar a importância do referido instrumento. Mestre Walter fala sobre o poder do “apito”, uma vez que ele pode ser ouvido mesmo perante tantos outros instrumentos de percussão. Existe uma relação muito próxima entre o mestre e o “apito”. Mestre Walter diz que ele sempre leva seu “apito” para onde quer que vá. E esclarece ainda que os mais antigos usavam “apitos” de flauta de bambu. (CARREÇO DE OLIVEIRA, 2006, p.25-26)

²⁷ A diferença entre os dois termos implica discussões que acabam mostrando bem a diferença entre o uso atual de terminologias em relação ao passado, revelando ainda mais as ressignificações dessa manifestação cultural. Alguns batuqueiros, e os próprios regentes, afirmam que o termo mestre vem de um paralelo com as escolas de samba e que alguns não têm muita empolgação em usar tal termo. Afonso Aguiar, diretor de apito da Nação Leão Coroado, diz não fazer muita questão de ser chamado de mestre porque não se considera, mas não se importa que assim o chamem, porque hoje em dia todos os regentes de maracatu e até de outras manifestações são chamados assim. Mestre Walter, como gosta de ser chamado, da Nação Estrela Brilhante do Recife, diz que este termo tem sido usado por influência

As letras são compostas normalmente de um verso seguido de um refrão cantado em coro, que se repete várias vezes e só termina quando o diretor de apito ordena, interrompendo o caráter “mântrico” do ritual²⁸.



Fotografia 02: Gonguê



Fotografia 03: Alfaia

sua, pelo fato de ser filho de mestre de escola de samba. Segundo o próprio Walter, as pessoas na rua falavam: *olha o filho do mestre, o Walter, da escola de samba*. Também foi ouvido o termo “apito” referindo-se ao mestre ou diretor de apito de alguma Nação. Em outros lugares, como Florianópolis, os membros desses grupos se referem ao “regente” apenas como “apito”. (CARREÇO DE OLIVEIRA, 2006, p.16).

²⁸ Tanto no Recife quanto em Florianópolis, alguns praticantes do maracatu dizem que chegam a entrar em transe enquanto cantam estes repetidos versos, ou associam seu estado alterado a algo transcendental, referindo-se às sensações de elevação espiritual ou de separação entre corpo e alma.



Fotografia 04: Caixa



Fotografia 05: Tarol



Fotografia 06: Abe



Fotografia 07: Mineiro



Fotografia 08: Timbau

Em que pese o esforço dos integrantes do grupo por uma compreensão do significado para maracatu, ao longo da história do Arrasta Ilha, muitas discussões e polêmicas em torno desta prática cultural fizeram com que alguns integrantes - em sua maioria florianopolitanos - saíssem deste grupo e fundassem outro, intitulado Siri Goiás, em 2004, marcadamente caracterizado pela dedicação à pesquisa de ritmos populares brasileiros.

Antes da criação do Siri Goiás, integravam o Arrasta Ilha e havia basicamente duas possibilidades para o trabalho realizado com o maracatu neste grupo, sendo uma pautada na ênfase ao trabalho musical, voltado para o mercado. As pessoas adeptas dessa concepção acreditavam que poderiam viver profissionalmente de apresentações de um grupo musical norteado pelo ritmo do maracatu pernambucano.

A segunda possibilidade também abarca a questão musical, mas ressalta o trabalho de intervenção artístico-social com a cultura do maracatu pernambucano na cidade de Florianópolis. Essa intervenção pretendia mostrar a cultura do maracatu pernambucano - através da dança e percussão²⁹ -, dialogando com a cultura local do boi de mamão³⁰, outros ritmos da

²⁹ CARREÇO DE OLIVEIRA (2006) afirma em sua pesquisa que a questão religiosa para o Arrasta Ilha passa a ser polêmica, justamente pelo fato da maioria dos integrantes do grupo não possuir vínculo com qualquer tipo de terreiro. Esta constatação levou alguns integrantes a um conhecido babalorixá que havia feito sua formação nos batuques do Rio Grande do Sul. Essas pessoas queriam manter o grupo também vinculado a alguma religião, causando muitas divergências internas. A idéia foi abandonada, embora não tenha evitado o afastamento de alguns integrantes. Em que pese a ausência de vínculo religioso, existe preocupação e respeito dos membros do Arrasta Ilha para com as religiões presentes nos maracatus nação do Recife. O grupo resolveu continuar estudando o assunto, sem contudo, manter vínculo direto. A religiosidade presente nos maracatus nação é bastante diversa, desde os Xangôs (de origem africana) até a Jurema (de origem indígena), passando pelos santos católicos. Para os habitantes de Florianópolis, esses vínculos ritualísticos estariam fora do alcance desses praticantes, como o ritual dos axés destinados à calunga, elemento que une à religião do candomblé aos maracatus nação do Recife. (CARREÇO DE OLIVEIRA, 2006, p.60).

³⁰ Este diálogo é denominado pelos integrantes do Arrasta Ilha de maracaboi. Integrando as apresentações do Grupo Arrasta Ilha estão a maricota, a bernunça e boi de mamão, que dançam com o som do "batuque" marcante de Recife. Antigamente, o cortejo dos bonecos do boi de mamão passeava pelas comunidades, atraindo os moradores que assistiam a essa brincadeira de rua, com sua característica marcadamente cênica. Esses bonecos fazem parte de um conto, uma história (estória), que varia de acordo com o grupo que realiza o teatro. Os artistas geralmente são vizinhos e parentes. Com o crescimento urbano desenfreado nas últimas décadas, asfalto e prédios modificaram a

“cultura popular” (afoxé, ciranda, coco, dentre outros). Sob este enfoque, houve participação nas questões políticas da cidade - como as apresentações em manifestações contra o aumento das tarifas de ônibus, ou mais recentemente, contra a CPI da Moeda Verde. Esta segunda possibilidade também postulou inserção da prática do maracatu, nas comunidades da cidade. Esse trabalho de intervenção sócio-cultural aconteceu muito em função do engajamento dos integrantes do grupo que tinham projetos e posições políticas individuais. Um dos integrantes desde o começo da constituição do grupo relata uma situação em que o Arrasta Ilha recusou o convite para tocar no Mc Dia Feliz, em 2003, pois o Mc Donald’s, para muitos integrantes do grupo representava, na época, um *símbolo do consumo, do sistema neoliberal, do american way of life*. Ou seja, a prática cultural era permeada pelo engajamento político que atualmente não predomina, já que o motor hoje é a vontade de tocar e/ou dançar maracatu.

O grupo Arrasta Ilha, formado em 2002 por cerca de vinte cinco pessoas, a partir de 2004, após a formação do grupo Siri Goiás, optou por realizar um trabalho que enfatizava uma intervenção artístico-social. De 2004 até hoje, muitas pessoas circularam pelo grupo e saíram, seja porque concluíram sua formação acadêmica, seja por motivos de viagens, ou ainda, em função do nascimento de seus filhos.



Fotografia 09: Apresentação do Arrasta Ilha na Semana Brasileira de Pesquisa Científica realizada na UFSC, em 2006.

paisagem e as características dos bairros, colocando assim a brincadeira do boi à beira do esquecimento. Hoje em dia esta manifestação é realizada (com algumas exceções em comunidades tradicionais) por grupos de apresentações contratadas. Perdeu-se muito da brincadeira que reunia a comunidade em torno do auto do boi. O improviso das falas e o aspecto cômico são destaque na composição da brincadeira. (Informações retiradas do material de divulgação do grupo Arrasta Ilha).

Em 2005, surge a necessidade de nutrir o fluxo de pessoas no grupo, na perspectiva de evitar sua extinção. Para alcançar tal fim, o Arrasta Ilha começou a ministrar, no mínimo uma vez por ano, a Oficina de Iniciantes.

O dicionário registra que oficina é, entre outras definições, *lugar onde trabalham os oficiais e aprendizes de alguma arte ou ofício*³¹, portanto, toda oficina é um espaço de construção. Para alguns dos integrantes do Arrasta Ilha, o termo “oficina” remete à idéia de propiciar novas “experiências” a partir dos conhecimentos adquiridos acerca da prática cultural do maracatu. Nesse sentido, a oficina de iniciantes consiste na organização de um momento realizado pelos integrantes do grupo, cujo objetivo é, dentre outros, proporcionar uma “nova experiência” a quem deseja aprender maracatu e nunca obteve contato com essa manifestação cultural. São oportunizadas percepções de ritmo, noções básicas da percussão e dança do maracatu, ressaltando nesse trabalho, principalmente, as diferenças musicais existentes entre as nações pernambucanas. Vale ressaltar que estas diferenças foram apreendidas tanto nas oficinas realizadas em Florianópolis pelos mestres de maracatu das nações pernambucanas, como pelo conhecimento adquirido por alguns integrantes do grupo quando da realização de vivências no maracatu, em viagens a Pernambuco.



Fotografia 10: Realização da Oficina de Iniciantes Arrasta Ilha, em 2008.

³¹ Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa, 1999. A utilização do termo oficina também pode estar atrelada ao uso recorrente deste, nos últimos anos, em projetos sociais, culturais e dentro da própria vida universitária, realidade a qual está inserida a maioria dos integrantes do grupo Arrasta Ilha.

Alguns integrantes do grupo são oriundos do processo de oficina e tiveram interesse em ingressar no Arrasta Ilha, por conhecerem os sucessos “emplacados” na mídia pela geração mangubeat, representados pelas músicas produzidas por Chico Science & Nação Zumbi, Mundo Livre S/A, dentre outros. Outros tiveram contato pela primeira vez com o maracatu através de apresentações realizadas pelo Arrasta Ilha, em Florianópolis, e outros ainda foram motivados por amigos e parentes que passaram a integrar o grupo, também em razão de morarem perto da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), onde são realizados os encontros dominicais.

Moro aqui em Florianópolis desde 2001, sempre morei do lado da UFSC, então eu ouvia o batuque rolando final de semana, via de vez em quando na universidade, e desde 2001 eu sempre passei o carnaval em Florianópolis. Vi a galera tocando em vários carnavais, não sabia que era uma manifestação cultural lá de Pernambuco. Não sabia o que ela tava fazendo aqui no sul. Mais conhecia uma galera que tava tocando, pelo menos de transitar ali pela universidade. Então fui acompanhando o movimento da galera. Fui assistindo durante alguns anos o Arrasta. Também não sabia que rolava oficina, que qualquer pessoa podia entrar, que tinha algum trabalho relacionado com a universidade, com a comunidade. Achava que era um grupo de amigos que resolveu se juntar e fazer uma sonzeira.

Não obstante, esses não foram os únicos caminhos trilhados para as pessoas começarem no Arrasta Ilha. Outros fluxos proporcionaram o ingresso de pessoas que estavam muito além dos “muros” universitários.

Uma vez eu fui na UFSC e eles tavam saindo pra fazer uma apresentação no Morro do 25. Eu nem sabia tocar, nessa época eu acompanhei o povo, subi o morro com eles lá. Aí depois eu vendia pão. Aí fui na UFSC vender pão e achei o maracatu. Daí de cara me colocaram na dança. Não deu bom resultado. Aí o Erik perguntou o que eu queria tocar, aí eu peguei a Porto Rico [alfaia]. Daí toquei alfaia um ano e seis meses e depois peguei a caixa. Agora tô aprendendo a tocar abê. Com muita resistência né. Daí aprendi a tocar o gonguê. Hoje aprendi a tocar o gonguê do Estrela.

As distintas trajetórias dos integrantes do Arrasta Ilha revelam que essas se afastam da trajetória geracional dos integrantes das nações de maracatu pernambucanas, cuja maioria é descendente de africanos escravizados que realizavam as coroações dos Reis do Congo, e posteriormente foram aprendendo a tocar e dançar maracatu com seus familiares. O fato dos integrantes não desenvolverem a parte sagrada do maracatu ligada ao candomblé pernambucano é um exemplo do afastamento da prática cultural desenvolvida em Pernambuco. Dessa forma, há uma perda de relação tanto com o passado do maracatu quanto da relação dessa atividade cultural com a cultura negra. As motivações dos integrantes do Arrasta Ilha, de acordo com seus depoimentos, vincula-se mais com o lazer, com o desenvolvimento musical e com a possibilidade da criação de relações pessoais que o maracatu possibilita.

1.2.1 – Os Ensaios do Arrasta Ilha

Hoje os encontros do Arrasta Ilha acontece da seguinte forma: todos os domingos, a partir das 15h, um dos integrantes do grupo que possui a chave do espaço do DCE, chega na UFSC, carrega os instrumentos para frente da Concha Acústica, auxiliado pelas pessoas que participaram da última oficina de iniciantes ou com os curiosos que chegam para aprendizagem pedagógica do maracatu. O horário das 15h às 16h é reservado para exercício de reforço com os iniciantes nos toques básicos de percussão das nações pernambucanas de maracatu. Este momento de reforço objetiva também corrigir eventuais erros de execução desses toques. Das 16h às 19h é considerado o horário de ensaio do grupo, também chamado por alguns integrantes como o “horário dos antigos”. Esse espaço de tempo é dedicado ao exercício dos toques de percussão mais complexos, às músicas das nações pernambucanas de maracatu e às elaboradas pelo próprio grupo, além de ser também o momento de ensaio para futuras apresentações já marcadas. A maioria dos integrantes do Arrasta Ilha chega atrasada para o ensaio e assim, muitas vezes, o trabalho de reforço com os iniciantes continua depois das 16h. A incorporação dos iniciantes no “horário dos antigos” e nas apresentações durante o ano acontecem com o tempo e conforme seu aprimoramento musical. Não há um ritual específico que demarque essa passagem no Arrasta Ilha.



Fotografia 11: Ensaios do Arrasta Ilha em frente à Concha Acústica da UFSC, todos os domingos das 15 às 19h.

1.2.2 – A escolha dos instrumentos

A maioria das pessoas que se interessa por aprender maracatu no Arrasta Ilha deseja tocar alfaia. Alguns integrantes afirmam que é um *som orgânico, que faz tremer o chão*. O atendimento deste desejo, muitas vezes, gera momentos de reflexões e insatisfações durante as reuniões do Arrasta Ilha. Houve apresentações e ensaios na UFSC, nos quais o “baque” ficou incompleto porque, em grande medida, se tocava alfaias, ficando os demais instrumentos (abês, gonguê, caixas, mineiro e atabaque) relegados a segundo plano.

Desde a fundação do Arrasta Ilha, havia em Florianópolis apenas um fabricante de alfaias - Fabiano Raposa, também chamado de Pózinha - que também integrou o grupo. Aos poucos, outros integrantes se interessaram pela confecção dos instrumentos, principalmente alfaias. Foram para Pernambuco, observaram como eram feitas nas nações e trouxeram o conhecimento para Florianópolis, adaptando às condições locais. Uma dessas adaptações foi o material do bojo. Em Pernambuco é feito, por algumas “nações”, do tronco da macaíba – árvore da família das palmáceas – e, em Florianópolis, passou a ser com madeira compensado. O aro, em geral feito com madeira de genipapo, aqui foi substituído pela madeira pau marfim. O único material na confecção das alfaias que permanece sendo importado de Pernambuco é o couro de bode.

Essas adaptações proporcionaram a criação de um mercado de confecção de alfaias em Florianópolis. Muitas pessoas, quando possuem condições financeiras, entram no grupo e já

encomendam uma alfaia, com integrantes que fabricam o instrumento. Contudo, a maioria das pessoas que ingressa utiliza os instrumentos do grupo Arrasta Ilha, deixados pelos que já passaram pelo grupo para o uso dos que continuam tocando e para os que irão ingressar.

Outro filão do mercado de confecção de alfaias é a implementação de oficinas de maracatu em comunidades de periferia, realizadas por integrantes do grupo, que a partir de um financiamento externo, confeccionam instrumentos adquiridos pela comunidade.

1.2.3 – O Processo Organizativo do Arrasta Ilha

A fim de auxiliar essas atividades que acontecem desde a fundação do grupo, os integrantes do Arrasta Ilha, em 2006, resolveram constituir uma associação sem fins lucrativos - a Associação Cultural Arrasta Ilha. Junto com a criação da associação iniciou-se dentro do grupo a cobrança de uma mensalidade no valor de R\$10,00 para cada associado e R\$15,00 para não associado. Essa quantia arrecadada serve principalmente para propiciar a manutenção dos instrumentos do grupo. Para ser associado é preciso passar pela experiência de ter saído no carnaval com o Arrasta Ilha – momento do ano considerado o mais importante para o grupo. Como a cobrança financeira não acontecia antes da criação da associação, é comum existirem discussões em reuniões, sobre a cobrança do dinheiro e como ela se adapta aos diversos tipos de participação existentes.

A gestão desta associação se dá de forma coletiva, da mesma forma que ocorria antes da institucionalização do Arrasta Ilha. Isso gera um vínculo associativista entre os integrantes. Ou seja, na prática, as decisões do grupo não são tomadas por uma pessoa somente. Todos os domingos, após desenvolverem a parte musical do maracatu, das 15h às 19h, os integrantes do grupo se reúnem e colocam em pauta os assuntos ou informes de seu interesse, relacionados com o trabalho desenvolvido pelo grupo. Na atual conjuntura, cerca de dez pessoas participam das reuniões regularmente. Os demais integrantes não participam porque, em geral, querem somente compartilhar a parte musical do grupo.



Fotografia 12: Reuniões do Arrasta Ilha no espaço do DCE, sempre após a realização dos ensaios.

Os encaminhamentos das reuniões dominicais, bem como outros assuntos que surgem durante a semana e que devem ser discutidos antes do próximo encontro são encaminhados para o grupo de e-mails do Arrasta Ilha³², recurso que os integrantes do grupo consideram importante na organização coletiva.

O Arrasta Ilha tem registro na Receita Federal como pessoa jurídica, aspecto facilitador na obtenção de recursos financeiros junto aos órgãos públicos em nível municipal, estadual e federal. Particularmente, a subvenção oferecida pela Secretaria Municipal de Cultura de Florianópolis, durante o período do carnaval, tem facilitado a realização das atividades do grupo, contribuindo objetivamente na organização de oficinas com mestres e representantes da dança das nações do maracatu pernambucano; no fomento ao trabalho pedagógico de ensino da prática do maracatu em comunidades da cidade e na realização do carnaval do grupo.

Contudo, alguns integrantes do Arrasta Ilha, que participam efetivamente da organização do grupo, entram em conflitos episódicos devido à coexistência da forma de organização coletiva do Arrasta Ilha e de uma associação que, por lei, exige em seu estatuto, a hierarquização dos associados em cargos.

Os dissensos episódicos emergem do antagonismo existente entre gestão coletiva versus administração hierárquica, na medida em que alguns integrantes do grupo acham que “presidente da associação”, “vice-presidente”, ou “tesoureiro” têm poder de decisão acima e além do que é decidido no grupo. Ocorre também quando outros integrantes que não os

³² arrastailha@grupos.com.br

ocupantes de cargos na instituição deixam de participar nas atividades de organização do Arrasta Ilha, esperando ou por acharem que seja função específica da diretoria.

Uma das integrantes do grupo, estudante de psicologia, em todas as reuniões ou momentos para planejar a organização do Arrasta Ilha observados, chamou a atenção dos presentes para a forma coletiva de gestão do grupo. Nessas ocasiões, alertou para os integrantes não ocupantes de cargo que não se deixassem influenciar pela burocratização inegavelmente gerada no processo de institucionalização, uma vez que com esta postura se perderia também a experiência rica que é fazer parte de um grupo:

Tô há uns três anos e meio. Bem eu não sei separar uma coisa da outra. O arrasta, o maracatu é uma experiência que eu vivo, que eu considero em várias instâncias. Primeiro essa oportunidade de viver na intensidade que a gente vive em um grupo. Se relacionar da forma que a gente vive com tanta intimidade, com tanta liberdade, com um grupo de pessoas. Essa é uma experiência muito massa. Outra coisa massa é a história da associação, que me fez ampliar meus horizontes para além do grupo. Nessa história da gente tá inserido num sistema, numa sociedade e que a gente como grupo também tem uma representação e a gente como grupo também quer coisas. E essa é uma forma da gente reivindicar as nossas lutas e adquirir força nesse grupo. Essa história de associação me trouxe uma maturidade muito grande nesse sentido. Eu sou fã de grupos.

Com efeito, os conflitos do Arrasta Ilha também acontecem pelas diferentes trajetórias individuais dos que integram esse coletivo. O líder da comunidade Ponta do Leal, localizada no bairro Balneário do Estreito, passou a fazer parte da “família Arrasta Ilha”, termo que ele sempre utiliza quando se refere ao grupo. Sobre o Arrasta Ilha, fala de sua dificuldade em se inserir no grupo, porque não entendia “o que o grupo passava”. Através de seu depoimento, é possível inferir que essa expressão se referia ao tipo de organização coletiva a qual o grupo se propunha e ao diálogo coletivo com a prática do maracatu. Ora, não se tratava da constituição de uma nação de maracatu, mas de exercitar a dança e a percussão dessa prática cultural, adicionando a essa experiência os “sotaques”, ou seja, o jeito de ser e de ver o mundo de cada um. Para esse integrante, o entendimento desta dimensão, inicialmente, como ele afirma, não foi uma tarefa fácil. Isso se dá em função da sua trajetória individual como “negro, pobre e favelado”, frase que gosta de ressaltar em várias situações de sociabilidade. O grupo valoriza

sua trajetória individual, buscando sempre colocá-lo em outro papel que não o de excluído, seu jeito de ser e de ver o mundo, muitas vezes, diverge da visão dos outros integrantes. Paralelo aos conflitos que surgem nas relações cotidianas há também o afeto. Esse integrante considera o Arrasta Ilha sua segunda família, sendo a primeira a formada por sua mulher e suas três filhas, o que demonstra a dimensão do valor que ele deposita nessa experiência em grupo.

Nos dias que antecederam a entrevista, realizada em setembro de 2008, esse integrante andava mais afastado do grupo em função de sua candidatura política, como vereador de Florianópolis. No entanto, ele comenta que seu afastamento do Arrasta Ilha deu-se também porque o grupo, na opinião dele, estava perdendo o foco no trabalho de pesquisa do maracatu, dedicando muito tempo para criar regras que facilitassem o melhor funcionamento da associação e estudando outros ritmos da “cultura popular” (boi de mamão, afoxé, ciranda, coco, dentre outros).

Mesmo em meio a crises em relação ao grupo e em diversas oportunidades, em que ele está no Arrasta Ilha, ou em outros eventos na qual participa, enfatiza a importância da experiência com o maracatu:

Se todo mundo tivesse a oportunidade de passar pelo menos uns dois anos dentro do Arrasta Ilha ia ver várias coisas. Aprender a pensar com várias pessoas. E as pessoas iam te ajudar a pensar também. Sem te guiar, as tuas atitudes entram em colapso com as deles, as deles com a de você. E depois chega uma hora que vocês vão começar a andar juntos. Que tudo de tanto se bater depois converge e pega um rumo só.

Esse depoimento enfatiza a opção pela sociabilidade que o grupo e a prática do maracatu proporcionam e a maioria do grupo prioriza.

1.2.4 – O trabalho pedagógico

O Arrasta Ilha desenvolve o Programa Erê da Ladêra constituído por projetos cujo objetivo é ensinar a percussão e a dança do maracatu em comunidades de Florianópolis. Esta iniciativa é realizada por alguns integrantes que conduzem o trabalho pedagógico. Outros integrantes apenas participam das apresentações do grupo nas comunidades e há ainda os que não querem se envolver com essa proposta pedagógica. Em que pese esse programa ser permeado por diversos questionamentos que impedem uma prática mais efetiva, essas iniciativas, no entanto, acontecem em algumas comunidades, tais como na Ponta do Leal, localizada no bairro Balneário do Estreito, na Vila Cachoeira, localizada no bairro Saco Grande

e no Morro da Caixa do Estreito. As perguntas mais freqüentes dos integrantes do grupo são: Afinal o que é o Programa Erê da Ladêra? Quais são as suas intenções para além do ensinar a tocar e dançar o maracatu? Como os integrantes do grupo irão lidar com as questões relacionadas à situação psicossocial dessas crianças e adolescentes que surgem durante o ensino da percussão e dança do maracatu? Os integrantes do grupo discutem e traçam estratégias para levar adiante esse trabalho. O grupo apresenta o Programa Erê da Ladêra através do material de divulgação do Arrasta Ilha, elaborado por ex-integrantes do grupo que já tinham contato com a linguagem utilizada por organizações não governamentais (ONGs):

“(...) o programa Erê da Ladêra, criado pelos integrantes da associação, tem por objetivo desenvolver um trabalho em comunidades com crianças e jovens em situação de risco social, para incentivar a busca da construção da cidadania, através da música, da dança, da brincadeira, da (re)descoberta e valorização da própria cultura. (...) Nesse aspecto, o grupo está propondo para as crianças e jovens a fusão de diferentes elementos culturais, para retratar uma miscigenação cultural tipicamente brasileira, que pode resgatar e trazer novas interpretações a manifestações locais.” (Informações retiradas do release do grupo Arrasta Ilha)

Estas informações retiradas do material de divulgação conduzem aos sentidos que os integrantes do grupo atribuem a suas práticas, ao trabalho lúdico, de desenvolvimento musical, de “fusão e miscigenação cultural tipicamente brasileiro” que o grupo Arrasta Ilha realiza com base na prática cultural do maracatu. Isso demonstra que efetivamente o material de propaganda do grupo reflete ações e reflexões construídas coletivamente em torno da prática do maracatu no Arrasta Ilha.



Fotografia 13: Maracatona de natal realizada pelo grupo Arrasta Ilha na comunidade da Vila Cachoeira em 2006.

Uma das integrantes do grupo, pedagoga, relatou seu interesse em utilizar o maracatu em práticas educacionais. Questionada sobre de que forma o maracatu contribuiria para a formação educacional de crianças e adolescentes que vivem em uma realidade diferente de Pernambuco, ela respondeu que num primeiro momento essa contribuição seria difícil de ser concretizada. Se as pessoas não tiveram contato com essa manifestação cultural, será estranho *você chegar e falar vamos ensinar maracatu* porque esta é uma prática *impositiva*. Faz-se necessário primeiramente uma aproximação.

Você tem que tornar essa manifestação parte daquela comunidade ou daquelas crianças pra que elas se sintam motivadas a tocar. Porque chegar só com o instrumento pelo instrumento, sem o sentido do que esse instrumento carrega que é o maracatu, vai ser uma prática vazia. Tem que ser feito, num primeiro momento, um trabalho de percepção musical, pra depois inserir o maracatu e aí trabalhar os elementos do maracatu. Mas poucas pessoas que ouvem falam que é ruim! Muitas falam nossa que legal! Principalmente as crianças. É uma batida que te impulsiona a querer tocar, a querer bater. Eu acredito que pode trazer muitos frutos tanto pras crianças, quanto pra nós que pretendemos ensinar isso pra elas.

O sentido da tarefa pedagógica do ensino do maracatu em comunidades da cidade, para os integrantes do Arrasta Ilha que organizam essas atividades, está relacionado ao desenvolvimento musical que essa prática cultural pode proporcionar para crianças e adolescentes. As atividades de ensino do maracatu nas comunidades não seguem uma mesma metodologia. Cada integrante que desenvolve essa prática cultural cria seu próprio método, utilizando os materiais que o Arrasta Ilha disponibiliza, tais como CDs e vídeos das nações pernambucanas, além de instrumentos do próprio grupo, caso seja inicialmente necessário. Há integrantes que possuem, na sua trajetória de vida, a experiência da docência e, juntamente com aqueles que não tiveram e ensinam maracatu nas comunidades, são considerados pelas comunidades como professores. As vivências oriundas desse processo são compartilhadas informalmente, através de conversas ou comentários entre os integrantes. Não há um espaço de debate para discutir resultados e reações obtidas nesse processo, embora essa necessidade seja apontada por alguns dos integrantes, em reuniões do grupo.

1.2.5 – As viagens e os intercâmbios com a “matriz”

As viagens a Pernambuco realizadas por alguns integrantes do Arrasta Ilha, acontecem frequentemente, em geral perto do carnaval. Nos últimos anos, há integrantes do Arrasta Ilha em Pernambuco. Para os que tiveram essa oportunidade, a viagem é considerada um “divisor de águas”:

Primeiro essa questão do maracatu me motivou muito a ir pra lá. Depois de ter conhecido o Jonathan também, que já é um contato em Recife. Jonathan é do Estrela Brilhante do Recife. Conhecer toda uma comunidade que se move por aquela manifestação, que tá ali se doando pra que isso aconteça e perceber que aqui em Floripa a gente é o Arrasta Ilha. Não é o Estrela Brilhante, nem Porto Rico, nem Encanto da Alegria. A gente é o Arrasta Ilha. A gente tenta fazer uma leitura do que eles fazem lá. Mas a partir do momento que a gente tá fazendo algo que não é daqui, não é perfeito ao que eles fazem lá. Não que o que a gente faça não seja perfeito, mas o que é Estrela é Estrela, nós somos o Arrasta, porque a gente tem essa transposição de pessoas, do clima, da relação que as pessoas estabelecem pra tá dentro de um grupo de maracatu. Então é completamente diferente. Aqui o Arrasta Ilha é minha nação e a gente faz um trabalho respeitando as nações [pernambucanas], mas a gente toca o que a

gente aprendeu. É uma mistura assim. A gente tem acesso aos mestres [em Florianópolis], os mestres vão embora, aí fica na nossa memória o que a gente aprendeu e a gente tenta empregar isso na nossa prática.

Uma das integrantes do grupo conta que em Recife percebeu melhor as singularidades sonoras de cada nação, como a *Estrela Brilhante do Recife que é mais acelerada, porque mestre Walter, já vem de uma experiência com escolas de samba de Pernambuco*. Ou a própria nação Porto Rico que para ela *é mais compassada, bem marcada*:

Você vê a comparação do que a gente faz em Floripa, do que é a nação com todos os elementos do maracatu. É muito impressionante. Porque você tem a primeira espacialização do que é o maracatu em Recife. E do que é o maracatu em Florianópolis. Mudança de região, mudança de pessoas, mudança da forma de conduzir um baque. Muda tudo. Por isso que eu falo... tentando fazer como eles fazem. Mas não é, é o que a gente faz, como a gente dá o significado do maracatu.

Dessa forma, a viagem para Recife é tida pelos integrantes do Arrasta Ilha como um deslocamento que constrói um olhar panorâmico e homogeneiza ou integra práticas locais. A viagem consiste, portanto, em um rito que legitima a prática do grupo como “autêntica”. Quando questionada sobre o sentido da palavra “nação”, uma das integrantes do Arrasta Ilha remete ao Recife. Fala sobre a religião, sobre o status que ela (religião) promove em cada nação e sobre a relação das pessoas de lá com o carnaval.

Nação pra mim tem que ter rei e rainha, catirinas, dama de passo. A nação tem muitos elementos que diferencia o grupo de percussão Arrasta Ilha. A nação move a comunidade durante um ano inteiro, que tá ali pra competir no carnaval. Daí tem a diferença de competir por um prêmio de 10 mil reais dado à nação campeã e eles têm um super orgulho de concorrer nisso. E quando uma nação ganha é motivo pra tirar outra nação. Como se fosse, os times de futebol. Tipo São Paulo e Corinthians. Lá rola Estrela e Porto Rico. Rola essa

competição saudável. Em alguns momentos eles falam que não rola, mas rola sim.

Essa mesma integrante do Arrasta Ilha percebeu, durante sua viagem, que as relações das nações com a religião do candomblé também variam. Por exemplo, na nação Porto Rico, a sede do maracatu está localizada dentro do terreiro, particularidade que vincula a Porto Rico fortemente com a religião do candomblé. Na Porto Rico há os quartos dos santos e o terreiro possui nas paredes desenhos dos orixás. *Na hora que você entra você sente um peso. Porque você tá entrando no terreiro.*

A nação Estrela Brilhante do Recife possui uma sede do maracatu localizada na casa da rainha Marivalda, onde os integrantes da nação ensaiam, confeccionam os figurinos e deixam os instrumentos. O terreiro utilizado pela Nação Estrela Brilhante do Recife localiza-se no bairro de Água Fria, fora da sua comunidade, mas a nação ganhou uma verba da prefeitura para construção de uma nova sede e a intenção é construí-la com o terreiro.

Contudo, esta mesma integrante do Arrasta Ilha relata as conseqüências de voltar de Recife para Florianópolis, na perspectiva de readequação ao que é passado em relação ao maracatu pelo grupo Arrasta Ilha:

Pois então na hora que você volta e você vê essa diferença que Arrasta Ilha é Arrasta Ilha e Estrela Brilhante é Estrela Brilhante, Porto Rico é Porto Rico, dá uma responsabilidade maior. Por mais que a gente quer fazer o que eles fazem, a gente quer tentar fazer com segurança e acreditando que o que a gente tá fazendo é o mais aproximado possível, porque a gente não pode desrespeitar o que eles estão plantando lá. Daí me faz pensar que quando a gente tá aqui e constrói um conhecimento coletivamente, quando você vai sozinho e faz sua pesquisa enquanto batuqueiro e tal e você vê essas diferenças e tal, você tenta chegar aqui e passar o que você aprendeu, mas que as pessoas aqui também têm a liberdade de fazer o que elas acreditam. Daí a gente como Arrasta, a gente entra nos consensos sobre as batidas, como puxar, porque a gente tem essa liberdade. Porque é cultura popular. Eles fazem o som lá, a gente tenta fazer aqui. A partir dessas vivências a gente vai construindo o que é possível dentro do Arrasta Ilha e isso é muito bom. Sinto muita vontade de voltar pra Recife e ter mais experiências com a galera de lá e também trazer pessoas pra cá, pra eles entenderem também o que a gente faz

aqui e não só a gente ir pra lá. Nossa imagina todos nós lá. Aí seria irado demais.

Estas autenticidades identificadas pela integrante do Arrasta Ilha quando se refere às distintas nações de maracatu pernambucanas fundem o discurso de singularidade do trabalho realizado pelo Arrasta Ilha em Florianópolis. O referido trabalho justifica-se através da noção de cultura popular, para alguns dos integrantes do grupo. Não obstante, esta noção não é homogênea dentro do grupo. Para essa integrante, por exemplo, cultura popular está relacionada à liberdade de desenvolver atividades que fundem práticas culturais existentes no Brasil, como o maracatu, o boi de mamão, o afoxé, a ciranda, dentre outros. No capítulo dois, será abordada a problematização do conceito de cultura popular, relacionando-o com o conceito de cultura negra.



Fotografia 14: Ensaio da Nação Estrela Brilhante do Recife para o carnaval 2007, na casa da rainha Marivalda - foto tirada durante viagem para Recife.



Fotografia 15: Oficina realizada em Florianópolis em 2008, com o mestre Gilmar da Nação Estrela Brilhante de Igarassú.

No sentido de fusão de práticas culturais, o Arrasta Ilha utiliza as noções elementares da percussão e dança do maracatu e coloca o seu “sotaque” na execução dessa atividade cultural. Outro aspecto importante dentro dessa interação que o maracatu proporciona aos integrantes do grupo Arrasta Ilha diz respeito aos laços de amizade que se formam. Esses laços também são perceptíveis em outros grupos desses novos protagonistas da cultura negra, como o Batukajé, por exemplo. Em geral, grande parte do grupo se relaciona para além dos encontros de domingo, saindo juntos para festas, frequentando a casa uns dos outros, participando de outros projetos e até constituindo relacionamentos conjugais:

“Tenho vários amigos, a maioria dos meus amigos eu faço ali. É um lugar social que eu vou, que eu acho que é um espaço de articulação da galera, que é aberto. É um lugar bom de estar indo. Eu até tava pensando isso, tava passando na frente de uma academia, o que leva as pessoas a irem numa academia e ficar malhando, ficar bonito na frente do espelho? Mas muito que eu vi é que o pessoal tem a academia como espaço social. E vai lá para tentar achar amigos, para tentar achar os seus que são parecidos. E lá no maracatu a maioria se parece comigo. Eu me sinto a vontade lá, tô fazendo uma coisa que eu gosto que é tocar, fazendo novas amizades, conhecendo várias

peças massa, cultivando vários amigos, amores. Ah maracatu é a minha vida! Não penso parar de tocar maracatu.”

Através das motivações que levaram os integrantes a ingressarem no Arrasta Ilha e os sentidos que esses atribuem ao processo organizativo do grupo, o qual inclui a realização de ensaios, oficinas para iniciantes, o trabalho pedagógico em comunidades, viagens e intercâmbios com os representantes das nações de maracatu pernambucanas, é possível perceber a distância da trajetória dos integrantes do Arrasta Ilha em relação aos descendentes de africanos escravizados que aprenderam a tocar e dançar maracatu com seus familiares.

A motivação desses integrantes que praticam a percussão e a dança do maracatu está atrelada ao desenvolvimento musical que essa atividade cultural proporciona, além do lazer e da constituição dos laços amorosos e de amizade. A singularidade do trabalho cultural do Arrasta Ilha localiza-se na fusão de práticas culturais brasileiras, como o maracatu, o afoxé, o boi de mamão, a ciranda, dentre outras. Dessa forma, a justificativa para a existência e continuidade do trabalho do Arrasta Ilha, segundo os sentidos atribuídos por seus integrantes a essa atividade cultural, está mais vinculada à noção de cultura popular, à cultura nacional, e menos à noção de cultura negra, ainda que o maracatu historicamente, através das coroações dos Reis do Congo, seja para as nações pernambucanas uma manifestação da cultura negra. Para o Arrasta Ilha, é a nacionalidade que opera a identificação com a cultura negra, através do maracatu.

1.3 – O Grupo Batukajé

O Batukajé nasceu do encontro de duas pessoas em Florianópolis: Nicolas Malhome e Aldelice Braga (Nêga). Segundo Nicolas, o encontro com Nêga aconteceu em Florianópolis, na época em que ela estava montando um grupo com Cyntia - professora e dançarina que realizava trabalhos relacionados à dança afro em Florianópolis, até 2006. Nesse mesmo período, os três, juntamente com Jerry – um dos primeiros alunos de *djembé* de Nicolas em Florianópolis e atualmente integrante da banda Dazaranha - formaram um grupo de dança e percussão afro chamado *Djembêmuzemba*, que realizava apresentações em vários espaços da cidade.

Nêga conta que esse grupo foi incorporando algumas pessoas que hoje ainda realizam atividades culturais com a “temática afro” em Florianópolis, expressão que ela utiliza quando se refere aos trabalhos desenvolvidos por Adão, Ana Paula, Bibiana, Gisa, dentre outros. Com a demanda financeira, familiar e profissional dos integrantes do grupo, o tempo para realizar apresentações ficou reduzido e esse trabalho foi se desfazendo.

Em 2001, surgiu a idéia de montar o Batukajé³³, quando Nicolas encontrava-se na França e Nêga resolveu fazer uma viagem por alguns países da Europa, como Portugal, Espanha, Suíça e França, após a morte de seus pais.

Encontrei Nicolas na França. Ele também tinha acabado de perder a mãe dele e acho que estávamos tão fragilizados que acabamos ficando fortalecidos. E eu tive um contato com uma menina brasileira, que já morava na França há muitos anos e a gente um dia tava vendo um documentário sobre o Brasil. Esse documentário mostrava as crianças cheirando cola, assaltando as pessoas e aquilo trouxe uma certa revolta, da imagem que é feita daqui. Foi através dessa revolta que nós três tivemos, que eu disse ao Nicolas para na volta ao Brasil fazermos uma história pra gente tirar essa criançada da rua, arranjar um espaço pra gente. A gente ficou super empolgado, a intenção mesmo era montar uma associação. Pegar uma casa e construir um espaço pra dança, pra percussão e outras artes, fazer intercâmbios culturais, trazer pessoas de fora, pra ensinar línguas estrangeiras. Por falta mesmo do financeiro acabou não acontecendo. (Nêga).

Na volta ao Brasil, Nicolas e Nêga realizaram trabalhos no bairro da Agrônômica, através do Projeto Africatarina³⁴, tentaram levar a dança afro para academias como a Racer e a Vitae. No entanto, Nêga conta que a inserção dessa prática cultural nesses espaços, deparou-se com atitudes repreensivas em virtude do som da percussão que a atividade promove.

O barulho influencia muito. Há pessoas que ainda têm um certo preconceito com a história do tambor, de achar que tambor é coisa de gente ruim, de achar que o candomblé é coisa de gente ruim. Então existe um certo preconceito. Eu tentei levar até em academias, tive a ousadia de levar para as academias. Consegui montar grandes turmas em academias conceituadas, consegui mudar a linguagem das

³³ O nome Batukajé foi escolhido porque em iorubá significa BATUC, homens que tocam e AJÉ, mulheres que dançam.

³⁴ O projeto consistia em desenvolver um trabalho de dança e percussão afro com crianças na Sociedade Novo Horizonte, localizado no bairro da Agrônômica, em Florianópolis.

academias. Mas era aquela coisa, “ah é você que faz barulho, olha o vizinho do lado pediu para tocar mais baixo”. Tambor você não pode chegar pra tambor e dizer, “fale baixo”. (Nêga).

O preconceito que Nêga menciona não está ligado necessariamente a quem está praticando dança afro, mas à prática em si, à sua conexão com a população negra que sofreu historicamente preconceitos raciais, sendo depreciada por sua cor de pele, por seu status social e por suas práticas culturais. Em Florianópolis, esses preconceitos relacionados às práticas culturais acabam sendo corriqueiros, ainda que muito maquiados, tendo em vista que a própria cidade possui uma invisibilidade histórica da população negra e de sua cultura na cidade, processo não muito diferente do encontrado em nível nacional (ALENCAR, 2006).

Nesse sentido, a partir do enfrentamento dos preconceitos referentes à prática cultural da dança afro, Nicolas e Nêga também foram se desestimulando em propor para outros espaços da cidade o desenvolvimento desse trabalho e, como já moravam na região da Lagoa da Conceição, acabaram conseguindo a utilização do espaço da Associação dos Moradores do Porto da Lagoa (AMPOLA) onde desenvolvem atividades há oito anos.



Figura 04: Logo do grupo Batukajé³⁵.

³⁵ É importante destacar que o material de divulgação do grupo não utiliza a categoria cultura negra, mas sim os termos africana e afro-brasileira, criando uma distinção entre ambas.

As aulas da AMPOLA, também chamada pelos seus frequentadores de Porto da Lagoa, acontecem todas as segundas e quartas, das 11h30 até 13h. O trabalho exclusivo com a percussão acontece das 11h30 até 12h, coordenado por Nicolas, que passa o toque de cada instrumento do ritmo que será trabalhado com a dança.

A percussão é em geral formada por três tambores cilindros, de tamanhos e sons diferentes, chamados de *dunduns* (*dumdumba*, o mais grave; *sangban*, o médio intermediário e o *kensedini*, o mais agudo), acompanhados de *kenkens* (sino de condução), além do *djembê* – tambor esculpido em forma de taça com larga amplitude sonora. Assim como há no grupo Arrasta Ilha uma “fissura pelas alfaias”, há também no Batukajé uma “fissura pelo *djembê*”, observada durante os encontros com o grupo.



Fotografia 16: Os *dunduns* - (da esquerda para direita) o *sangban* o médio intermediário, o *kensedini* o pequeno mais grave e o *dumdumba*, o maior e mais grave.



Fotografia 17: O *djembê* - tambor esculpido em forma de taça com larga amplitude sonora.

Em cada aula, em geral, há mais de três pessoas tocando *djembé*, no entanto só os alunos mais experientes fazem os solos dentro dos ritmos trabalhados e os demais fazem a célula base de cada ritmo. Os instrumentos são adquiridos pelos alunos à medida que possam encomendar a alguém que viaje para o continente africano, mas já existe um consumo pelos *djembés* fabricados no Brasil. Os instrumentos de lá são considerados “autênticos”, em relação aos fabricados no Brasil, pela adaptação dos materiais encontrados e pelo modo de produção. Vale ressaltar que a maioria dos integrantes da percussão são homens, mas há um crescente número de mulheres se interessando e tocando este grupo de instrumentos.

1.3.1 – Mulheres que tocam e dançam

Algumas alunas do grupo têm se interessado e tocado percussão durante as aulas, além de participarem do carnaval e de apresentações na agenda do Batukajé. Em relação à percussão no grupo Batukajé, uma das participantes do grupo afirma:

Eu acho que o tambor tem uma energia mais feminina, apesar de ser mais homens que tocam, eu me identifico bastante com o tambor, eu acho que ele é agressivo, firme, mas ele soa macio ao mesmo tempo. A aula me acrescenta em todos os setores da minha vida. Eu acho assim essa leitura que a gente aprende a fazer da afro, é uma coisa nova pra gente. A gente não tá acostumado com a linguagem musical

dos ritmos *malinkês* que é bem diferente. E eu acho assim pra mim enquanto ser humano, tocar tambor me ajuda muito. Eu acho que eu sou uma pessoa melhor.

Por outro lado, a dança, em ampla maioria praticada por mulheres, é formada por um grupo diversificado em termos de profissão, cidade de origem e nível de escolaridade. Há estudantes universitárias, há estudantes em outros níveis de ensino, há artesãs, além de outros casos, há trabalhadoras da iniciativa privada e há autônomas que atuam em diferentes ramos, como por exemplo, a hotelaria e o artesanato. Muitas utilizam o espaço da aula para expor ao grupo seus produtos, como sabonetes, roupas, bolsas, dentre outros, feitos artesanalmente. As que possuem filhos pequenos, muitas vezes, os levam para as aulas, propiciando um momento de interação entre as crianças filhas dos demais integrantes do grupo.

A fluidez dá-se em geral, pela grande circularidade de pessoas nas aulas do Porto da Lagoa. Esta característica de trânsito acontece também nas aulas de percussão, mas destaca-se consideravelmente na dança e pode estar vinculada à forma de inserção nas aulas, uma vez que os interessados podem realizar a primeira aula gratuitamente.



Fotografia 18: No Batukajé, mulheres se interessam não só pela dança, mas também pela percussão afro.

1.3.2– As aulas

A aula de dança começa às 12h e termina às 13h. Como metodologia é feito um alongamento e aquecimento, seguidos da realização de movimentos, formando seqüências, a partir de cada ritmo proposto. A maioria dos ritmos trabalhados em sala de aula, conforme afirmaram Nicolas e Nêga em seus depoimentos, são de origem da etnia *malinkê*, localizada na Guiné, como *sansone*, *tilibah*, *torô*, dentre outros. As participantes formam de três a quatro filas e seguem os movimentos passados pela Nêga, no ritmo da percussão ao vivo. Geralmente dois ritmos são trabalhados por aula, embora não seja uma regra. Na parte final da aula, ocorre uma saudação à mãe terra, na qual todos os participantes da dança, dispostos em círculo, cantam um cântico indígena, agradecendo a todos os participantes, encerrando com o *chauffer (exofemã)* – momento auge da aula onde os solistas da percussão e as participantes da dança executam sua performance numa velocidade frenética do ritmo trabalhado em aula. Em todas as aulas, Nêga deixa claro que as meninas que conduzem as primeiras filas devem estar em constante comunicação e entrosamento corporal, para não atrapalharem o andamento dos demais participantes, pois a intenção do trabalho não é de desenvolvimento individual, ainda que isso aconteça, mas do grupo crescer junto, de forma coletiva, como uma “família”, expressão utilizada por ela em sala de aula.



Fotografia 19: As aulas de dança e percussão afro que acontecem às segundas e quartas, na Associação do Moradores do Porto da Lagoa (AMPOLA).

Após tornar-se aluno, freqüentador tanto da dança como da percussão, a pessoa passa a pagar mensalmente R\$ 45,00, correspondente à percussão e R\$ 65,00 pela dança. Esses valores são cobrados porque tanto Nêga quanto Nicolas vivem desse trabalho, de forma autônoma. Não há audições no Batukajé. Segundo os depoimentos de Nicolas e Nêga, as pessoas que se

interessam pela dança e percussão afro e almejam dançar ou tocar, são aptas para entrar no grupo.

A divulgação do trabalho do Batukajé dá-se informalmente, através de antigos e atuais alunos ou pelas apresentações que o grupo realiza na cidade. Além disso, há dois eventos, no calendário anual do grupo, considerados de extrema importância e de grande visibilidade para atrair novos adeptos, o carnaval e o dia 02 de fevereiro, onde realiza-se um “aulão” em comemoração ao dia de Iemanjá. O trabalho que o Batukajé realiza é construído sob as trajetórias de vida de Nicolas e Nêga.



Fotografia 16: Nêga dançando em apresentação realizada pelo Batukajé em Sorocaba - São Paulo, em 2008.

Nêga nasceu em Salvador, na localidade do Curuzu, no bairro Liberdade. Seu primeiro contato com a dança afro foi através da religião da sua família, o candomblé. Com a religião ela teve os primeiros ensinamentos sobre as danças dos orixás. Depois, na escola, teve a oportunidade de fazer dança afro e capoeira. Aos dez anos de idade, fez parte do primeiro grupo afro de Salvador, chamado Viva Bahia, que marca uma das origens da dança cênica soteropolitana, juntamente com a Escola de Dança da Universidade da Bahia e o balé clássico

da Escola de Balé do Teatro Castro Alves³⁶. Ela fazia parte do grupo preparatório, mas não chegava a viajar, porque o pai não deixava. *Meu pai não deixava a filha dele viajar, enquanto não tivesse 18 anos*. Com a formação técnica em Educação Física e participação em diversos grupos da capital baiana, passou a dar aulas de ginástica afro:

Dentro desse trabalho eu incorporava a dança dos orixás, eu usava o forró, eu usava um pouco do axé, porque o axé antigamente era uma coisa legal, eram coisas que vinham do Olodum, do Ilê Ayê, que eram blocos que saem algumas entidades dos candomblés que eram levadas as ruas. Era um outro axé. Isso mudou também com a propagação dos trios elétricos, virou uma certa moda, virou a indústria do turismo, ficou uma coisa muito turística, ficou uma divulgação turística. (Nêga).

Embora Nêga faça uma crítica ao processo de “turistização” da cultura baiana, *do axé que hoje se tornou outro axé*, a ampliação desse mercado da dança afro na Bahia gerou um aumento na concorrência, influenciando-a, de certa forma, a vir para Florianópolis, tentar se sustentar com a atividade pela qual tinha conhecimento e gosto para desempenhar. A vinda para Florianópolis possibilitou a Nêga viver da dança, como também permitiu que ela amadurecesse profissionalmente e construísse novos laços de amizade, ao longo desse percurso:

É assim, Salvador em cada esquina tem um professor de dança, então era um mercado muito difícil, muito concorrido, muito prestigiado. E ainda tem a coisa que se você não é um bailarino indicado por fulano de tal, você fica nas margens. (...) Eu cheguei aqui [Florianópolis] em 1995, através de um convite de um amigo, que, às vezes, ele passava carnaval lá [Salvador]. Ele dizia assim pra mim: menina se você for pro sul você vai ficar rica. Eu vim atrás dessa riqueza e no final acabei adquirindo outras riquezas. Ter conhecido o Nicolas, ter tido várias parcerias, conhecido várias pessoas legais e poder ter tido a oportunidade de mostrar o meu trabalho, de mostrar minhas influências. Tá sendo bom. (Nêga).

³⁶ As informações sobre o grupo Viva Bahia foram obtidas através do endereço eletrônico <http://biblioteca.universia.net/ficha.do?id=38550480>. Acesso em 19/08/2009.



Fotografia 17: Nicolas (em primeiro plano) tocando em apresentação realizada pelo Batukajé em Sorocaba - São Paulo, em 2008.

Nicolas nasceu na periferia parisiense, em Risonji. Seus primeiros incentivadores no estudo do djembê foram Abdu e Ronaim. Abdu, um senegalês que vivia em Paris, foi responsável pela iniciação de Nicolas nos primeiros toques. Ronaim, originário do Congo, ensinou-lhe ritmos regionais, mostrando que cada toque estava relacionado com um tipo de dança. Depois, Nicolas se aprofundou no estudo do djembê com seu mestre de Cabo Verde, Olivier Serigda. Para Nicolas, o djembê enquanto instrumento é acompanhado de outros elementos como o canto, a dança e os ritmos. Esse intercâmbio transcultural mostra a gênese do interesse de Nicolas pelo djembê e reflete como os povos negros conseguiram difundir sua cultura para além das águas do Atlântico.

Na periferia era isso, não sei como é hoje, era um monte de culturas que se inter cruzam, argelino com tunisiano, marroquino com senegalês, e várias coisas vão surgindo a partir dali. E tu vê o movimento mais forte que surgiu nessa periferia foi o hip hop, mas aqui [Brasil] também é isso aí. (Nicolas)

Em 1987, Nicolas conheceu o Senegal. A viagem surgiu por causa de seu irmão, estudante de agricultura tropical, que realizou um intercâmbio para o país. Na época, a França possuía programas de intercâmbio para suas ex-colônias. Nicolas, interessado na percussão africana, aproveitou a ocasião e acompanhou o irmão ao continente africano. Quando questionado sobre se foi bem recebido no Senegal, se sofreu algum tipo de preconceito, embora interessado pela cultura africana, ele repensa a condição da França, enquanto país colonizador do continente africano e afirma:

Tem sempre aquela velha história do passado, o branco quando ele chegou a primeira vez, chegou já com uma questão de impor, de colonizador. Agora é um cara que volta pra intercambiar. Tu é ainda branco. Quando nós chegamos lá, o meu irmão já tava mais tranqüilo ele sabia onde ir e eu me joguei. Foi entre o período de natal e ano novo. Pra eles [senegaleses] tu vinha já naquela idéia ele [francês] tem dinheiro e infelizmente não era o meu caso. Aí cheguei lá e já comecei a procurar aulas de tamár, tambores falantes, que tem vários apelidos dependendo da região, mas no Senegal, tamára é um instrumento bem popular. Fiz as aulas com Mamadou Yanar, a família Thiam é tudo uma família de geração. É um instrumento que me chamou a atenção pela sonoridade. O sabár, é uma outra cultura. Na verdade é instrumento nacional do Senegal. Tem o djembê também, mas ele é o segundo ou terceiro colocado. Eu cheguei a ver djembê tanto no norte como no sul do Senegal. (Nicolas).

Com um conhecimento eclético tanto da percussão africana, como de outras percussões de diversos países, Nicolas aprendeu bateria, percussão afro-cubana que inclui as congas e os timbales, além do samba brasileiro. Um dos motivos de sua vinda para o Brasil foi o contato com a percussionista Nicea, formada pelo mestre André da escola de samba carioca Mocidade.

Nicea foi para França e lá constituiu um grupo de percussão, voltado para o samba das escolas de samba, no qual Nicolas participava antes de sua viagem à África.

A partir dessas experiências, em 1º de janeiro de 1989, Nicolas desembarca no Brasil, em Recife, apesar de não falar português. No avião ele pensava: *tu vai chegar, tu não conhece ninguém e tu não fala nada, o que tu tá fazendo nesse avião, bicho?*. Aos poucos foi interagindo e começou a trabalhar no grupo Nação Pernambuco³⁷, durante sete anos. De Recife a Florianópolis, a mudança deu-se, ao contrário de Nêga, por motivos conjugais. *Eu tava casado lá e aí por questão de facilidade, porque a família dela era daqui [Florianópolis], ela tem dois filhos que são daqui, daí voltamos pra cá. Eu tô aqui desde 1996.*

1.3.3 – O interesse pela dança e percussão afro

As rotas que levaram os alunos a se interessarem pela dança e percussão afro, tal qual Nicolas e Nêga, também são distintas. Uma das alunas conta sobre o seu primeiro contato com a dança afro:

Foi há uns dez anos atrás numa apresentação dentro de um shopping. Foi o primeiro contato que eu tive. Aqui em Florianópolis. Uma apresentação de dança que tinha vários estilos e uma delas era a afro. E eu pirei. Eu sempre tive o desejo, sempre que eu via as apresentações da Nêga na rua, eu sempre tinha em mente que era o que eu queria fazer, só que eu não tive a iniciativa de ir procurar e até financeiramente também. Aí o ano passado, em julho, eu tava bem borocochô, e vi uma apresentação da Nêga na Pracinha da Lagoa e falei pra mim: essa é a última que eu vou só assistir. Aí isso foi num domingo, aí na quarta-feira fui pra praia de manhã e fiquei, relaxei, pensei e dali da praia eu sai pra aula. E aí foi meu primeiro dia. Já vim com dinheiro, já me matriculei.

Muitas pessoas têm interesse no Batukajé, contudo há fatores que impedem o ingresso. Embora entendam que é um trabalho do qual Nêga e Nicolas sobrevivem financeiramente, não dispõem de dinheiro para fazer as aulas. Muitas vezes, não conseguem se deslocar até o Porto da

³⁷ Surgido em 1989, formado, em sua maioria, por jovens de classe média, o Maracatu Nação Pernambuco tem como objetivo difundir o ritmo do maracatu, na época, em decadência e pouco conhecido fora das comunidades em que era praticado. O Nação Pernambuco teve papel importante no reinteresse pelo maracatu em Pernambuco, no país e também no exterior, pois realiza apresentações frequentemente na Europa. Participante da primeira edição do Abril Pro Rock, em 1993, o grupo ajudou novos músicos pernambucanos a se interessassem pelo maracatu. O grupo lançou três discos, o primeiro deles Batuque da Nação (1992), tendo participação em diversos outros discos, entre os quais Oceano, de Sérgio Mendes (1997). (Informações extraídas do site Músicas de Pernambuco: <http://www.musicadepernambuco.pe.gov.br/artista.php?idArtista=143>)

Lagoa ou ao Espaço Sol da Terra, outro local no qual Nicolas e Nêga desenvolvem trabalho todas as terças e quintas das 19h30 até 20h30.

Os que têm a oportunidade de conhecer o Batukajé como aprendizes, destacam em seus depoimentos os aspectos terapêuticos, lúdicos e esportivos desse trabalho.

Uma das alunas revela o quanto a dança afro ajudou a trabalhar a exposição em público e o relacionamento em grupo, experiência vivenciada por ela pela primeira vez. *Bom, hoje é tudo pra mim. Ela faz parte da minha essência, como se eu tivesse renascido, encontrei algo que tava precisando encontrar. Como uma alavanca de energia. Foi em julho do ano passado, faz seis meses, parece um ano.* Em que pese este aspecto, ela destaca que a contextualização dos ritmos trabalhados em aula poderia ser mais explorada:

Eu acho que poderia ser mais trabalhado isso, até porque todas as vezes que isso é comentado na aula, eu memorizo bastante, presto bastante atenção, e vejo que as pessoas também prestam. Eu acho que isso dá até mais um gás pra você dançar, têm danças que precisam, que são danças de muita força, feitas por homens, que precisam bastante força então você sabendo a essência você procura isso.

Outra aluna do Batukajé disse nunca ter participado em São Paulo, sua cidade natal, de um grupo que trabalhasse percussão e dança afro, apesar de já ter visto. Quando chegou em Florianópolis, teve sua primeira experiência com essa prática cultural através de Cyntia, que tinha uma proposta de trabalho voltada para a dança dos orixás. Com a viagem de Cyntia para Salvador, esta participante sentiu-se meio “órfã”. Tentou fazer algumas aulas em outros lugares até que se aproximou do grupo Batukajé e começou a fazer aula de dança com Nêga. Essa aluna salienta a importância da dança afro no aprimoramento da sua feminilidade:

É bom demais poder mexer o corpo, junto com a mente, junto com o espírito. Cuidar de mim. E eu acho que pras mulheres é uma dança muito especial. Acho que ela mexe muito comigo enquanto mulher assim. Tanto na forma de eu me portar, quanto com a postura, com a sensualidade, acho que é um jeito gostoso de trabalhar essas coisas no operar da vida. Não tem que ficar matutando muito, a gente aprende fazendo.

É interessante observar que o tipo de modalidade ou prática cultural em si, sua característica cultural étnica ou regional não é determinante e sim os aspectos lúdicos e terapêuticos, como se a atividade da percussão e dança afro tivesse a capacidade de instaurar algum tipo de cura ou melhoria de estado de ânimo.

Outro participante do Batukajé que acompanha o trabalho do grupo realizado há treze anos em Florianópolis, desde 1998, quando chegou em Florianópolis, vindo de Curitiba fala de sua inserção. *Quando eu cheguei, na UFSC, tava o Nicolas e o Jerry tocando djembê ali no Básico. Eram só os dois tocando. Eu já tava começando a me envolver com o pessoal da música aqui. Mas ele foi o primeiro cara que vi tocar djembê.*

Por estar envolvido em trabalhos relacionados à música na cidade, como uma banda composta por músicos do bairro Saco Grande e por sua participação no começo da história do grupo de maracatu Arrasta Ilha, esse participante começou a tocar percussão afro a partir de 2002, na Sociedade Amigos da Lagoa (SAL), onde aconteciam as aulas do grupo Odua de percussão e dança afro, coordenado por Ana Paula – que dançava com Nêga, no grupo *Djembêmuzenba*.

Durante as aulas da SAL, este integrante do Batukajé conheceu Gisa, também integrante do *Djembêmuzenba*. Gisa passou a dançar com Ana Paula. Pouco tempo depois, Gisa começou a dar aulas de dança afro no centro comunitário do Rio Tavares e este participante do Batukajé passou a tocar nessas aulas.

Atualmente, decepcionado com as políticas culturais da cidade, este participante desistiu da música como geradora de renda para sobrevivência e passou a tocar na percussão do grupo Batukajé apenas por prazer. Ele identifica algo em comum entre as pessoas que se interessam pelo maracatu e pela dança afro, como uma espécie de perfil que poderia se abrir, através talvez de um trabalho efetivo e diferente de divulgação ampliada:

Eu acho que tem a ver com o tipo de pessoa que tem afinidade com essas referências culturais. Vamos dizer. É uma galera parecida que frequenta a Lagoa, o Canto da Lagoa, que frequenta o Campeche e que frequenta a universidade e que frequenta o maracatu. Acaba sendo um pessoal com um estilo de vida e um jeito de pensar bem parecido. É realmente, até por uma questão natural mesmo, fica segregado nesses grupos, porque não tem um trabalho, de vamos botar cartaz, vamos pra rádio dizer que tá tendo aula, é uma divulgação meio boca a boca. Acaba que fica a galera, que fica sabendo.

Questionado se acredita em uma inserção maior de pessoas com outro perfil, caso houvesse divulgação em outros lugares, como por exemplo, nas comunidades de periferia da cidade, ele responde que *só se alguém do lugar abraçasse a idéia.*

A gente de fora chegar às comunidades eu acho complicado. E acho que, às vezes, tem uma distância sócio-cultural que talvez dificulte um pouco. Porque a galera do maracatu, por exemplo, que tá fazendo o baque em comunidades, é sempre visto com bons olhos, com receptividade, mas como sendo os estranhos que chegaram.

Outro aluno de percussão afro com trajetória individual semelhante ao de Nicolas, pois vem de uma realidade de intercâmbio transcultural em que a cultura africana está bem presente no cotidiano europeu, afirma:

Então, eu vi a primeira vez aqui na ilha durante o carnaval. Vi o Batukajé saindo. Então comecei assim indo atrás com eles e um ano depois fui fazer aula. Mas o primeiro contato com a dança afro e djembê foi na Itália, por que morei no sul da Itália, numa ilha, que é bem perto da África, é a Sardenha, a 200 km da costa da África. Então lá, como aqui tem os *hippies* vendendo artesanato, lá tem os negros africanos que vendem artesanato. Tem os senegaleses, tem os do Marrocos que vendem tapetes. Os senegaleses vendem roupas africanas, com bichos feito zebras, um negócio assim, instrumentos de madeira. E tem djembê. Essas coisas vendem lá na rua. E eu via eles também, de vez em quando, fazendo umas apresentações. Só que lá são só homens que tocam e dançam. Então já tinha visto assim, gostei, mas nunca cheguei a tocar, nunca tinha tocado antes de chegar aqui. A minha primeira aula foi com Nicolas, quatro ou cinco anos atrás.

Este participante do Batukajé veio Florianópolis para viver com uma brasileira. Da primeira vez que veio a Florianópolis era para ficar uma semana, mas acabou ficando nove meses. Como não conseguiu encontrar trabalho na cidade em sua área de pesca marinha, acabou dedicando muito tempo às aulas de percussão e dança afro.

Meu trabalho não consigo fazer, então eu praticamente toco todos os dias, duas vezes por dia, eu toco aqui, toco com a Simone, toco no Sol da Terra, então praticamente meu compromisso de trabalho entre aspas é a dança, é o batuque mesmo. Não digo que só faço isso, mas é a coisa que mais faço, com mais frequência, todos os dias. Mas, agora sou meio vagabundo também, não sou um cara que estuda em casa, não pesquiso umas coisas, (...) então é meu trabalho voluntário.

Quando perguntado sobre esse “trabalho voluntário”, se essa condição incomoda, ele responde: *“Não. Porque adoro. E acho que a dança afro sem a percussão ao vivo não teria muita graça. Porque é um negócio de vibração”*. Não obstante, no que toca ao interesse pelo “afro”, sua visão sobre o fenótipo da maioria dos integrantes do grupo Batukajé revela:

Então é engraçado porque no nosso grupo, praticamente, até na dança afro, só estão as brancas, só tem tu e outras duas meninas que são realmente africanas, a Nêga, os outros é só por interesse mesmo. Acho que não chega a ser uma moda porque é uma coisa marginal, eu acho. Não é uma coisa de moda. É uma tradição, uma forma de expressão mais antiga, que na verdade é comum a todos os povos, todas as populações, independente de negro ou branco. Todas têm esse negócio do ritmo, da dança pra expressar, isso tem em todas as culturas mais antigas.

Esse participante não considera a dança afro uma “moda³⁸”, em função da característica restritiva da dança. Os praticantes ficam sabendo da existência de aulas de dança afro através das apresentações públicas, dos espetáculos e também do ciclo da amizade, em torno da dança e

³⁸ Para fins de análise nessa pesquisa a noção de moda é considerada como um fenômeno sociocultural que expressa valores da sociedade – usos, hábitos e costumes – durante um determinado tempo.

da percussão. Nesse sentido, o caráter de “moda” não se refere a “moda” reverenciada pela mídia. A “moda”, de acordo com o participante, trata-se de um interesse que se restringe às pessoas de camadas médias, que circulam em ambientes como a universidade ou moram em bairros do leste ou sul da ilha, como a Lagoa da Conceição, Campeche, Canto da Lagoa, dentre outros, porque a informação sobre essa prática acaba circulando em torno desses ambientes, estimulando as pessoas a freqüentarem para estarem próximas, conviver com conhecidos, fazer novos amigos.

Sobre o interesse pela tradição, esse participante do Batukajé argumenta tratar-se de algo inerente à formação dos grupos sociais. Em Carvalho (2002), a tradição permite negociações com a globalização e a indústria cultural, configurando-se, muitas vezes, como produto no mercado global, mas também como resistência.

Para um outro participante do grupo Batukajé, manifestações “tradicionais” como a dança afro não estão intrinsecamente ligadas ao “povo negro”, localizando-se para além do fenótipo. Por outro lado, este participante do Batukajé alerta para o *cuidado de fazer uma coisa numa linha mais tradicional*, uma vez que para esse fim há procedimentos e métodos em relação aos usos dados às apropriações de uma cultura dita “tradicional”. Dito de outra forma, para este aluno, a idéia de recriação cultural está atrelada à necessidade do diálogo com a fonte e, neste caso específico, as fontes seriam os grupos guinenses que desenvolvem a percussão e a dança de ritmos da etnia *malinkê*.

Gilroy (2001) afirma que a noção de tradição, em casos como este, opera como meio de asseverar o parentesco estreito das formas e práticas culturais geradas a partir da diversidade de experiência negra.

A idéia de tradição é compreensivelmente invocada para sublinhar as continuidades históricas, conversações subculturais, fertilizações cruzadas intertextuais e interculturais, que fazem parecer plausível a idéia de uma cultura negra distinta e autoconsciente. (...) Ela é certamente audível dentro das contraculturas racializadas geradas pela modernidade. A tradição (...) assevera a legitimação de uma política cultural negra paralisada em uma postura defensiva contra os poderes injustos da supremacia branca. Esse gesto contrapõe tradição e modernidade entre si como alternativas polares e tão rigidamente diferenciadas e opostas como os signos branco e preto (GILROY, 2001, p.353-354).

Ainda sobre tradição e apropriações, Nicolas afirma que ao sair de seu lugar as práticas culturais africanas não são mais tradição. As pessoas dão novos sotaques às práticas culturais e, nesse sentido, o objetivo do Batukajé é *passar as “células bases” dos ritmos africanos trabalhados em sala de aula e criar em cima delas. Se fosse para fazer igual ao Famadou Konatê eu comprava um CD e ficava escutando em casa.*

Nêga destaca que seu objetivo não é passar uma dança igual à de uma tribo africana da Guiné ou Senegal, mas fazer uma releitura desses movimentos, a partir da sua experiência corporal. Logo, sua dança é muito mais “artesanal” do que “tradicional”.

Dentro do grupo Batukajé, há as confraternizações para além das aulas. Em geral, os alunos organizam comidas na casa uns dos outros, principalmente as de origem baiana, feitas por Nêga, tais como cozido, caruru, vatapá, bobó de camarão, dentre outras. Há também os momentos para confeccionar os detalhes das fantasias para o carnaval. A divulgação desses pequenos eventos é feita na própria aula, mas apenas um grupo reduzido participa, pois a maioria tem a intenção tão somente de fazer aulas com Nicolas e Nêga.



Fotografia 22: Confraternização do grupo Batukajé, realizada em 2009, na casa de uma das participantes do grupo.

O sentimento de pertencer, fazer parte de um grupo está menos evidenciado ou é inexistente para a maioria dos participantes do Batukajé. A utilização do termo “aula” implica a existência de alguém que detém o conhecimento e de outro que o busca, ou seja, a relação professor e aluno. Essa relação gera respeito entre os participantes perante o trabalho de Nicola

e Nêga, mas evidencia um vínculo contratualista entre os participantes do grupo. Ou seja, institui-se, principalmente por parte dos alunos, uma relação contratual com essa prática cultural, na qual o produto da percussão e a dança afro passa a ser adquirido por essa clientela, que utiliza da mercadoria até quando lhe for conveniente. Um exemplo disso é que a maioria dos alunos não dá uma satisfação a Nicolas e Nêga quando não podem freqüentar mais as aulas, simplesmente deixam de ir. Logo, a noção de grupo ou de “família” do Batukajé é eventual, ficando restrita a curtos períodos como carnaval, apresentações ou confraternizações extra-classe. Contraditoriamente, nas aulas, Nicolas e Nêga buscam transmitir seus conhecimentos aos alunos, no intuito de que esses sigam representando o Batukajé na cidade e para além dela.

Descrevi ao longo deste capítulo as principais características de cada um dos grupos que foram alvo da pesquisa, destacando as bases e contextos de suas formações, as atividades desenvolvidas que orientam a agregação dos indivíduos e deles como membros dos grupos.

Através da descrição do cotidiano, das relações e atividades do Batukajé e do Arrasta Ilha foi possível destacar a dimensão relacional do próprio sentido de grupo que cada participante compartilha e pratica. É interessante observar a ausência ou fraca consciência dos participantes sobre as práticas culturais como uma opção pela cultura negra, ou mesmo a desvinculação dessas práticas como formas de engajamento político, a falta de correlação entre escolha e a relação com a historicidade das práticas que se situam no contexto de uma experiência de afirmação dos negros perante à inferiorização, pois esses praticantes, em seus depoimentos, se referem ao maracatu, à dança e percussão afro como atividades predominantemente lúdico-terapêuticas. Não se trata de negar o interesse dos praticantes pelos aspectos culturais africanos, mas ressaltar principalmente que tais questões não se vinculam ou são problematizadas. O mais importante é o processo de socialização que as atividades propiciam, as técnicas corporais e rítmicas e menos a vinculação de caráter militante. As preocupações com o social e o político não alteram as atividades tanto do Batukajé como do Arrasta Ilha, ficando estas circunscritas ao universo lúdico e de sociabilidade dos praticantes. Também há o interesse dos grupos na transmissão do conhecimento do maracatu e da dança afro, mas isto não leva os praticantes a um aprofundamento em forma de investigação ou mesmo dos aspectos políticos que motivaram sua criação. A vivência da atividade cultural propriamente dita é o fim maior.

É importante ressaltar que analisar a participação política ou o projeto político dos grupos pesquisados não é o objetivo deste trabalho, mas sim a compreensão sobre qual a relação que cada praticante estabelece entre o individual e coletivo, o passado e o presente, como desdobramento ou mesmo fundamento das relações entre cultura e política.

João Baptista Borges Pereira (1984) chama atenção para despolitização destas categorias culturais quando passam a atividades associadas à cultura nacional, quando discute os conceitos de resistência cultural e cultura de resistência. Para ele, há um equívoco em politizar

na análise certas práticas que não se caracterizam por algum tipo de militância ou que se fundamentam num meio de conscientização dos integrantes ou ainda que têm como fim a mudança de postura em relação a certos preconceitos arraigados na sociedade. Aqui vemos uma situação onde os praticantes se posicionam através de um tipo de protagonismo e isto que nos interessa caracterizar como objetivo deste trabalho.

Capítulo 2 – A encruzilhada

Este capítulo constitui-se no propósito de estabelecer discussão, com base na literatura pós-colonial, acerca dos conceitos de cultura negra, tratados pelos autores Pereira (1981), Pinho (2004) e Sansone (2003), que auxiliam na análise dos sentidos atribuídos pelos praticantes do Arrasta Ilha e Batukajé às suas atividades culturais.

Gilroy (2001), em sua obra *Atlântico Negro*, utiliza o modelo heurístico - que trata das formas culturais originadas pelos negros, mas não mais propriedade exclusiva destes. O objetivo do autor é explicar as estruturas transnacionais que se desenvolvem e se articulam em um sistema de comunicações globais, constituindo fluxos que transportam imagens, idéias e símbolos negros por todo o Atlântico. Para tanto, Gilroy utiliza a metáfora da imagem dos navios se movendo entre a Europa, a América, a África e o Caribe. O navio é uma imagem especialmente importante, por razões históricas e teóricas, pois representa as trocas ocorridas dentro dos sistemas circulatórios que abrangem os países do Atlântico Negro, cujas origens coincidem com o período da escravidão, quando mulheres e homens negros de diferentes etnias passaram a ser identificados genericamente como “africanos” e em seguida como “negros”.

Dentro desse contexto, o autor afirma que a música e as práticas culturais e sociais de origem africana na diáspora são portadoras, ao mesmo tempo, da utopia de um mundo melhor e de uma crítica profunda ao capitalismo e ao ocidente. Esta dimensão não se verifica nos sentidos atribuídos por esses novos protagonistas às práticas culturais do maracatu e da dança afro pesquisados, na medida em que há um apelo estilístico e estético às suas práticas culturais, no qual se baseiam as identificações étnicas locais propiciadas pelo contexto urbano. Os discursos e narrativas de negritude que tratam a política e a cultura de forma integrada, reivindicando uma especificidade cultural ou uma identidade negra transnacional, não se evidenciam nos sentidos que os grupos pesquisados atribuem às suas atividades. Há um reconhecimento dos praticantes de que o maracatu e a dança afro se originam da experiência da diáspora descrita por Gilroy, mas na atualidade essas se vêem disseminadas e transformadas em cultura nacional, urbana, popular. Não há um limiar claro que diferencie para esses praticantes essas especificidades culturais ou que possa correlacioná-las à população negra.

Um dos integrantes do grupo qualifica o maracatu como um resgate cultural, um movimento social que ao passar pela rua, vai contagiando a todos. Ele ressalta a disseminação dessa prática no Brasil como um todo, porque as pessoas de vários lugares

identificam no maracatu algo de nacional. De acordo com seu depoimento, o maracatu, bem como outras manifestações culturais como a capoeira e o samba, não se vinculam somente ao movimento negro, mas relacionam-se a todos os movimentos marginalizados ao longo da história, despertando interesse em quem está lutando por alguma coisa.

[O maracatu] Tem essa raiz de identificação com os movimentos marginalizados ao longo da história do Brasil. O negro sempre foi marginalizado, sempre teve que lutar por seu espaço pra fazer suas manifestações culturais, sua religiosidade, sua percussão, sua cultura. Eu acho que isso é comum a todas as manifestações populares que tem a origem não só no negro, mas no pobre, no excluído da sociedade. E aí todo mundo que tá lutando por alguma causa, que tá lutando por seu espaço, que quer mostrar o que tá pensando acaba achando no maracatu, na capoeira, no samba, esse espaço de manifestação. É um som que faz barulho mesmo, mostra a cara e chega mostrando que tá vivo ainda, que continua excluído, que continua numa situação de marginalidade social. E nisso o maracatu, a capoeira, o samba, a umbanda e o candomblé vão estar sempre a margem da nossa sociedade. Dando seu grito, buscando seu espaço.

João Baptista Borges Pereira (1981) afirma que a desvinculação da cultura com seu grupo étnico ou racial coincide com um processo de folclorização desta mesma cultura. Esse processo dá-se quando expressões culturais negras se desadjetivam, espriam-se e passam a ser consideradas parte integrante da cultura nacional. Esta característica é bastante presente nos sentidos atribuídos por alguns dos integrantes do Arrasta Ilha que consideram o maracatu ora vinculado à cultura popular, ora à nacional. (PEREIRA, 1981:07).

Uma outra integrante do Arrasta Ilha assimila o maracatu como pesquisa, trabalho, estudo, prazer, brincadeira - manifestação popular brasileira que serve de

referência para ela compreender a diversidade existente dentro das manifestações populares:

A manifestação afro-brasileira é uma manifestação popular brasileira, não necessariamente toda manifestação popular brasileira é afro-brasileira. Afro-brasileira é que tem alguma raiz africana. E o maracatu é uma manifestação popular brasileira. Ela é popular, é de uma comunidade, são pessoas que se mobilizam pra fazer todo aquele trabalho da comunidade deles de colocar o maracatu na rua. E isso não é só um monte de gente saindo na rua de figurino e tocando uma música, tudo isso é um trabalho intenso. E durante o ano, por mais que os ensaios vão começar no segundo semestre, existe uma atividade que é em função dessa manifestação. Só que o maracatu é popular brasileiro, mas é um popular, que é de uma cidade, um estado, de uma região que teve muita influência africana. E o maracatu é com certeza um dos fragmentos disso.

Aqui o maracatu aparece como uma prática cultural politizada, pois é visto pelos praticantes como um ingrediente que estimula a mobilização e a organização social. Desta forma, a politização se desloca para dimensão do nacional, apagando aos poucos o que há de afro ou negro, o que de certa forma explica o interesse da classe média, como moda ou até mesmo como exotismo. Além disso, o depoimento dessa praticante demonstra que, para alguns integrantes do Arrasta Ilha, não há diferença demarcada entre o que seria cultura negra e cultura popular, como se essas duas noções coexistissem dentro do universo que tange à prática cultural do maracatu.

Lopes (1988) questiona o que realmente seria cultura popular. *Seria tudo o que não for erudito e acadêmico? Seria a cultura anônima, coletiva e de fundo tradicional? Seria aquele conjunto de conhecimentos e práticas vivenciadas pelas classes populares, embora também passíveis de apropriação pelas elites? Seria o mesmo que folclore?.* (LOPES, 1988, p.14).

O autor traz para o debate os argumentos de Aldo Vanucchi, que trata a cultura popular como oposta à cultura das classes dominantes, incorporando o folclore, mas aquela não seria sinônimo deste. Vanucchi, sob o olhar de Lopes (1988), demonstra que

a cultura popular tanto pode ser apropriada pelo poder vigente e funcionar como instrumento de alienação e dominação, como também pode ser a ponte entre um povo e uma mudança social.

Lopes (1988) compreende a cultura popular brasileira como uma “práxis” que não consegue um grau de politização capaz de uma ampla articulação de forças na sociedade. A apropriação e a reelaboração têm sido uma constante da cultura popular brasileira ao longo do tempo. “Enfim, cultura brasileira passa a ser variedade de contribuições em nível de espaço geográfico e etnia, algo muito do agrado dos folcloristas e interessados em turismo”. (LOPES, 1988, p.16).

Essa apropriação e reelaboração tratada por Lopes estão presentes nos sentidos atribuídos pelos integrantes do Arrasta Ilha quando tratam da prática do maracatu realizada em várias cidades do país. Uma das integrantes do grupo, nascida em Recife, Pernambuco, conheceu o maracatu com o Arrasta Ilha e afirma ser esse trabalho tão “legítimo” como o realizado pelas nações de maracatu pernambucanas, pois as práticas populares brasileiras não podem ser restritas somente a Pernambuco:

Eu tenho esse respeito pelo trabalho que é feito aqui. Acho que o maracatu além de ser de Recife, Pernambuco, é brasileiro, e quem tiver a fim de fazer bem feito essa séria brincadeira, por que não. Não tenho muito essa segregação das coisas ficarem presas. Acho legal que ele circule, sempre com seriedade, a gente tá se apropriando de uma cultura que é nossa e não é nossa ao mesmo tempo. Então tem que ter esse respeito com a manifestação, com a ideologia deles, o que eles acreditam. Mas eu tenho bastante respeito pelo maracatu que acontece aqui, até porque foi através dele que eu me abri para o maracatu. Pra mim é tão legítimo como qualquer outro.

Em 1994, Da Matta trata da problemática relativa ao conceito de cultura popular apresentando “treze pontos riscados” que colocam em tensão essa noção. Dentre os pontos, o autor afirma que se o conceito foi concebido como se referindo a fenômenos coletivos, a expressão “cultura popular” é contraditória porque, deste ponto de vista, se

algo é “cultural”, será um guia para os membros de uma dada sociedade. Logo, será igualmente popular, mesmo que possa ser ignorada, incompreendida ou desprezada por alguns membros ou grupos desta mesma sociedade. (DA MATTA, 1994, p.51).

Para este autor, ainda que realizem levantamentos nesta área, estudos antropológicos não recorrem ao uso da distinção entre “cultura erudita/cultura popular”, exceto quando estão interessados em discutir diferentes tradições sociais e humanas, como as que existem nas sociedades de escrita, com aparato administrativo auto-referido e forma (um Estado), em oposição a grupos tribais ou pequenas comunidades camponesas, sem escrita e sem Estado.

De acordo com Da Matta (1994), na definição vocabular do mundo “anglo”, o “popular” é concebido como geral e disseminado e, neste sentido, alguma coisa, pessoa ou objeto seria ‘pertencente’ a todos. Nessas acepções, o “popular” tem o mesmo significado de “esfera pública”, tal como é entendido na cultura “anglo-americana”, ou seja, como “individualmente compartilhado” por todos os cidadãos de uma sociedade individualista ou igualitária. O popular coincide com o campo semântico que se chama de “civil”. Todo este universo de compreensão contrasta radicalmente com a idéia comum em sociedades como a brasileira. No Brasil, se lê o popular como algo exclusivo de um grupo (ou classe). Logo, o “povo” não é um conjunto resultante da união contratual de indivíduos-cidadãos iguais perante a lei, que se reúnem com certos propósitos e interesses em comum, mas uma massa indiferenciada, relegada ao anonimato.

O autor argumenta ainda que essa visão dicotômica clássica pode ser problemática para explicar o que é popular. Em muitas, senão em todas as nações capitalistas avançadas, a expressão “cultura popular” usualmente se refere a resíduos ou “sobrevivências” – formas de “bricolagens” sociais – que periodicamente vêm à tona e cristalizam-se em manifestações plenas da vida e da energia. Embora não sejam percebidas como ameaça às instituições vigentes no mundo diário, apresentam conjuntos de práticas sociais e valores que podem ser lidos como alternativos ou até mesmo contrários aos legitimados pelo sistema. (DA MATTA, 1994, p.59).

As coisas da ‘cultura popular’ não pertencem ao mesmo sistema de uma ‘cultura cívica’ universalmente compartilhada, essa cultura propõe uma enorme ênfase na igualdade perante a

lei e no respeito pelos outros cidadãos. Muito pelo contrário, o que se constrói como ‘cultura popular’ é a emergência de tudo o que a cultura individualista e universalista doméstica tenta suprimir, mas não pode: a ênfase no hedonismo e o uso do corpo não como instrumento de trabalho (e de disciplina), mas como um veículo para o prazer, o ridículo e a relativização do sistema político e econômico pelo sexo, pelo riso, pelo canto, pela fantasia e pela dança. (DA MATTA, 1994, p.64).

É dessa forma, com ênfase no hedonismo e no uso do corpo “não como instrumento de trabalho, mas como um veículo de prazer”, que a maioria dos integrantes do grupo Arrasta Ilha e do Batukajé, através dos sentidos construídos em seus depoimentos, relacionam-se com as práticas do maracatu e da dança afro. A justificativa que a maioria dos praticantes atribui para realização de suas atividades culturais é o caráter lúdico e terapêutico que essas práticas culturais proporcionam.

Determinados elementos simbólicos da chamada “cultura negra”, como a idéia de uma Mama África e de um fenótipo negro que permitiram a sua “materialidade” para a população negra e sua positividade para sociedade em geral, por exemplo, são revistos por esses novos protagonismos. Um dos participantes do Batukajé, explicando o que seria o termo afro dentro da prática da percussão, afirma que:

A África é gigante, tem milhares de etnias, tem milhares de aldeias, de tribos que tem toques diferentes, tem tradições diferentes. Então o que a gente faz é especialmente da Guiné, mas tem milhares de outras culturas. Assim acho que é um termo que ficou generalizando o africano, que, muitas vezes, nem é também, porque vira de tudo. Ainda mais aqui que tem influência com coisas brasileiras, (...) é um termo que ficou muito grande de repente, abriu, abraçou tudo que vem da África, que é negro, que é tambor, cor e tal. Acho que foi isso, porque na verdade, a gente estuda com Nicolas mais os ritmos malinkês, das tribos da Guiné.

Desde a colonização do Novo Mundo e com a dispersão de africanos escravizados, a África tem sido a principal fonte de inspiração para as chamadas culturas negras que se criam e se recriam por toda a diáspora. A África da qual se fala aqui não é o imenso continente africano, que abriga dezenas de diferentes países e centenas de diferentes povos. É uma África que pode ser muitas Áfricas, mas permanece uma, tribal, vinculada ao passado e aos ancestrais e, sobretudo, fiel aos descendentes, quer habitem ou não em suas terras. Importa é que seja África, possua a totalidade indivisível de um signo e resida no campo fértil e criativo dos imaginários afrodescendentes. (PINHO, 2004, p.27).

Contudo, somente a partir do século XIX que se começou a pensar os africanos e seus descendentes na diáspora como sujeitos históricos que compartilham uma identificação específica. Os movimentos sociais negros marcaram presença na história das Américas. Na primeira década de 1900, o Pan-Africanismo manifestou suas idéias, primeiramente na Europa e, depois, em várias partes da América, reivindicando a unificação do continente africano numa cultura da diáspora. *Poderíamos chamá-la também de “comunidade imaginária”, já que, diferente de um estado-nação, (...) a África não tem sido habitada pelos negros da diáspora.* (PINHO, 2004, p. 28).

Na década de 1930, o movimento da Negritude ganhava adeptos na Europa, África e Américas. Dentre as diversas reivindicações, a Negritude pregava o resgate dos valores da civilização africana, recuperando a memória africana para trazer orgulho aos negros da Europa e Américas. O movimento Negritude da cultura europeia tornava-se uma tentativa de retorno àquilo que seria próprio da chamada então “raça negra”, representado pelas tradições e valores africanos. Desde os movimentos literários, a Negritude se espalha para outras áreas da cultura, adquirindo novos significados e influenciando as manifestações culturais negras que seguem por todo o século XX. A estética, assim como a música, a literatura, o teatro, dentre outros, tornou-se parte importante das demonstrações públicas de identidade e orgulho. (PINHO, 2004, p.29).

Pinho (2004) afirma que buscar a África para reencontrar “raízes perdidas” tem sido de fundamental importância para os movimentos negros brasileiros. Esta não parece ser uma necessidade para os praticantes dos grupos que analiso, uma vez que a maioria encara o maracatu e a dança afro como atividades de lazer nas quais a vivência dessa prática cultural é um fim em si mesmo. Dessa forma, a busca da África se constitui, não propriamente como um sentimento de africanidade, na medida em que o

discurso sobre o passado opera reconstruções e legitima a formação de uma narrativa útil à formação da idéia de nacionalidade.

Pinho (2004) não nega as continuidades históricas com a África, e tampouco nega a presença dos africanismos remanescentes no Brasil. Para esta autora *A intenção é analisar as representações sobre a Mama África e os elementos que a esta se relacionam, como as noções de africanidade, negritude, autenticidade e originalidade a fim de compreender seus sentidos políticos.* (PINHO, 2004, p.32).

O Grupo Arrasta Ilha, no processo de ressignificação da prática cultural do maracatu, optou por desenvolver somente a prática da percussão e dança do maracatu, eximindo-se da relação entre o maracatu e o candomblé, elemento fundamental nos maracatus nações em Pernambuco. Além dessa especificidade, o Arrasta Ilha experimenta a mistura dos elementos musicais do maracatu com outras práticas culturais como o boi de mamão, o afoxé e o samba, criando novos arranjos musicais próprios. A dança do maracatu realizada pelo grupo é também baseada nesse processo de ressignificação, priorizando movimentos corporais da prática originada em Pernambuco, com a inserção de outros.

O grupo Batukajé, por sua vez, prioriza passar as células base dos ritmos malinkês originários da Guiné, com intuito de criar novos arranjos musicais, através da experiência musical de Nicolas. A dança, de acordo com Nêga, é resultado de sua releitura corporal dos ritmos malinkês, originários da Guiné, além de outros elementos inseridos, devido a sua experiência com a dança em Salvador, em Florianópolis e em outras partes do mundo. Dessa maneira, a dança do Batukajé, para Nêga, é mais “artesanal” que “tradicional”.

Pinho(2004), com base em Hall, afirma que a África deve ser levada em conta pelos povos da diáspora, mas não pode ser “recuperada”. Ela pertence a uma história com valor passível de se sentir e nomear, como uma “comunidade imaginada”. Em relação a esta África constitutiva do imaginário, “literalmente não podemos mais voltar para casa” (HALL, 1996, p.73 apud PINHO, 2004, p.58-59).

Para Pinho (2004), na perspectiva de uma reprodução do passado, as tradições inventadas, revividas ou reformuladas, exercem um papel central, desde que sejam vistas como processos sempre inacabados e inseridos na modernidade. As “tradições” africanas são inventadas, assim como também foi o próprio conceito de “África e outras expressões hoje consideradas corriqueiras, como “negro”, “raça negra” e “africano”. O discurso do pan-africanismo, criado por intelectuais negros norte-americanos como

Marcus Garvey, em meados do século XIX, utilizava-se das concepções raciais elaboradas desde o período iluminista e desejava demonstrar a crença de que a “raça negra” seria diferente da “raça branca”. A África seria o berço da “raça negra”, da mesma maneira que a Europa seria o da “raça branca”.

Abdias do Nascimento, no primeiro Congresso da Cultura Negra nas Américas, apresenta a matriz cultural africana como berço da civilização ocidental. Ou seja, os intelectuais do pan-africanismo acreditavam que todos os negros do mundo pertenceriam a uma mesma entidade comum e compartilhariam de uma mesma “essência negra”. (APPIAH, 1997 apud PINHO, 2004, p.60).

(...) para que eles (estes intelectuais) tivessem valor enquanto pessoas ante o pensamento racista, tiveram de construir para si uma identidade essencialista reativa baseada em características próprias. Em outras palavras, tiveram de construir uma cultura e uma identidade negra e africana que se contrapusessem à identidade e cultura européias que os rejeitavam como inferiores. E é desse movimento reativo que nascem a identidade e cultura negra ou africana, em suas muitas versões e variedades (...). (RIBEIRO, 1995, p.208 apud PINHO, 2004, p.60).

A explicação de uma identidade essencialista pela autora, aplica-se ao processo brasileiro singularmente complexo e multifacetado. A teoria da miscigenação diluiu o aspecto “reativo” da maioria da população brasileira inibindo qualquer reação ou contraposição. Criticando as teorias unicentristas, Gilroy (2001) defende que a diáspora negra, antes de situar-se na África como terra-mãe, ou nos Estados Unidos como pólo exportador dos modelos de etnicidade, possui vários centros espalhados pelo Atlântico Negro. O autor desenha uma diáspora multicentrada e constituída por variações de cultura negra, impossíveis de serem reduzidas a tradições étnicas ou nacionais. Dessa forma, ele combate o paradigma “absolutismo étnico”, e contesta a centralidade dos discursos afro-americanos, colocando a importância do Caribe e da Europa no contexto da diáspora africana.

Nos grupos que centrei esta pesquisa, as dimensões regional, local, nacional e étnica aparecem nos discursos dos praticantes como variações de suas práticas culturais em planos que, ora se complementam, ora se fragmentam e se opõem criando um campo difuso e, por vezes não propriamente reativo. Assim, “Dançar as africanidades” não significa se contrapor ou reivindicar novos lugares, mas acomodar-se ou integrar-se na cultura vigente.

Pinho (2004) adverte que as imagens relacionadas ao mito da Mama África e a própria experiência da diáspora embora possam representar idéias utópicas e libertárias, não estão isentas de sofrer processos de mercadorização. O desenvolvimento do mito e mesmo as trocas do Atlântico Negro podem desembocar tanto em um processo libertador de povos historicamente oprimidos, quanto em um aprisionador que transforma culturas em mercadorias e imagens apologéticas em idéias fixas. (PINHO, 2004, p. 64).

Para Pinho (2004), o processo de fixar significados cria estereótipos em torno das imagens das pessoas. Ao “negro”, por exemplo, associam-se determinados valores e espera-se que todas as pessoas negras tomem atitudes de acordo com os modelos estabelecidos. É possível, contudo, transformar as representações e substituir imagens negativas por imagens positivas, o que vem sendo feito por muitos movimentos negros, tais como o Ilê Ayê – grupo pesquisado pela autora. Ainda assim, as ditas imagens positivas também fixam significados e forjam uma suposta essência com base na aparência. De modo geral, as identidades negras de fundo mais essencialista transitam em torno de dois eixos básicos: a idéia de “raça negra”, na qual o fenótipo, principalmente a cor da pele e a textura dos cabelos, exerce um papel identificador fundamental; e o mito da Mama África, que difunde a crença de que todos os negros do mundo estariam unidos através de uma essência originada na África e transportada em seus corpos e suas almas. (PINHO, 2004, p.78-79).

Para Hall (1996), uma das categorias principais para tornar as culturas negras em “negras” é o uso estratégico do corpo como elemento central do capital cultural possuído pelos escravos, por seus descendentes e pelos destituídos, de um modo geral. A centralidade da música e do estilo completa a caracterização das culturas negras.

Para Gilroy (2001), as culturas negras definem-se ainda por possuírem um pano de fundo comum de experiências, que engloba uma memória da escravidão, um legado de africanismos, o efeito do racismo e das discriminações raciais, o diálogo e a troca com outras culturas negras diaspóricas e o fato de se formarem como contraculturas da

modernidade. O autor ressalta, contudo, que as diferentes culturas negras que se formam mundo afora possuem suas próprias especificidades definidas de acordo com os contextos locais em que são produzidas, mas todas elas compartilham algumas características comuns: 1) a crença em uma mesma origem ou passado, 2) a produção dos sentidos dados à África; e 3) a manipulação do corpo como *locus* de construção da negritude, para o qual a estética opera um papel fundamental. (HALL, 1996, GILROY, 2001 apud PINHO, 2004, p.24).

Gilroy (2001) ainda afirma que o “absolutismo étnico”, baseado na crença em um determinado pertencimento afrocentrado, não apenas serve como marca distintiva, mas adquire um sentido de prioridade sobre as demais dimensões da identidade. Este autor, que antes se coloca entre os pensadores autodenominados “anti-essencialistas”, faz uma crítica ao “anti-essencialismo” que, para ele, tem assumido uma postura simplista ao atribuir às culturas negras uma tendência automática a uma pluralização que negaria sua especificidade. É fato que a particularidade negra seja construída local, social e historicamente, contudo não é possível conceber, em nome de um anti-essencialismo ou de um rigor teórico, que a busca de qualquer estrutura dinâmica unificadora ou subjacente de sentimentos nas culturas negras contemporâneas seja inadequada. Para o autor, existe sim uma particularidade negra, definida por práticas culturais e agendas políticas que conectam entre si os negros dispersos. É necessário, portanto, que as análises da cultura negra transcendam a oposição bipolar e simplista entre as perspectivas rígidas do essencialismo e do anti-essencialismo, que tem se tornado um obstáculo à teorização crítica. O autor recomenda, para superação dessa dicotomia a adoção de uma postura “anti-anti-essencialista”, que abandone o “absolutismo étnico”, mas não ignore a particularidade negra.

Margarete Nunes (1997) que realizou um estudo sobre o processo de mercantilização do grupo Olodum, em Salvador, propõe ao longo de sua pesquisa, uma diferenciação entre os termos Negritude e negritude. Entende por Negritude o movimento político literário que, a partir da década de 30, mobilizou intelectuais negros na Europa. Estes, entre outros, desejavam reverter a significação negativa da palavra “negro”. O termo negritude, por sua vez, popularizou-se e tem sido utilizado enquanto substantivo comum, geralmente associado à idéia de “tomada de consciência” e afirmação de identidade negra. Ao fazer uso do termo, Nunes (1997) enfatiza o aspecto de afirmação positiva do *ser negro*, destacando a importância da exibição de uma

postura étnica perante não-negros, embora não haja, necessariamente, segundo a autora, ligação direta com um processo de “tomada de consciência”. (NUNES, 1997:11).

O processo de afirmação positiva do *ser negro* perante os não-negros, denominado por Nunes (1997) de negritude, não se evidencia nos sentidos atribuídos pelos praticantes do Arrasta Ilha e do Batukajé às suas atividades culturais. A maioria não trata como uma afirmação de identidade negra, quando se refere às suas práticas culturais. Há uma significativa identificação com aspectos da cultura negra, sem contudo, estarem associadas à cultura negra. Há também, nesses novos protagonismos, uma manipulação do corpo, no qual a “estética afro” opera um papel fundamental fomentando fundamentos, modelos e padrões. No cotidiano, pode ser observado nos participantes dos dois grupos foco desta investigação, o uso de bijuterias e roupas com temas relacionados à África, às práticas culturais da cultura negra, ou à imagens positivas da população negra – fenômeno que tem sido freqüente em todo território nacional, visto que até o governo federal tem proposto políticas públicas de afirmação da população negra brasileira.

Segundo Pinho (2004), manipular a aparência torna-se então uma necessidade, para “controlar” a ameaça, o medo ou a repugnância, associados ao corpo negro.

Como quaisquer valores, a beleza, assim como sua contraparte, a feiúra, só existe no interior da cultura e a partir da produção de significados. A beleza é, portanto, relacional e não existe independentemente da cultura. Nesse sentido, a chamada ‘perfeição estética’ só existe a partir da definição cultural do que é belo, o que é feito em conexão com a produção e reprodução de poder. Se por um lado, a beleza dignifica, promove e eleva o “belo”, por outro, exclui, humilha e subjuga o “feio”. (PINHO, 2004, p.121).

Mendes (2006) com base em Foucault, alude à existência das técnicas disciplinares e relativas ao biopoder que atuam sobre o corpo.

Para Foucault, o corpo seria um arcabouço para os processos de subjetivação, uma trajetória para se chegar a “ser” e também uma possibilidade de aprisionamento. A

constituição do ser humano como um tipo específico de sujeito, subjetivado de determinada maneira só é possível pelo caminho do corpo (MENDES, 2006, p.168).

Nas técnicas disciplinares, o corpo é historicamente localizado, articulado com o surgimento das ciências sociais e com o fortalecimento de instituições como a fábrica, a prisão, a escola e a família. A constituição dos corpos está diretamente ligada a interesses capitalistas para melhor gestão e eficiência de indivíduos. Inicialmente, o corpo é o caminho de objetivação do sujeito como objeto de conhecimento dos outros em “uma genealogia do disciplinamento”. Assim, sob o poder disciplinar, empregam-se técnicas “duras” e herméticas, por meio de proposições normativas para resistência de corpos e sujeitos.

Nas técnicas relativas ao biopoder, o corpo sujeito a ação de técnicas disciplinares, é estimulado a falar de si mesmo para mais bem se governar ou ser governado. Com a noção de biopoder e com suas técnicas orientadas para que o sujeito se torne objeto de conhecimento de si mesmo em “uma genealogia da ética”, a possibilidade de resistência toma outra dimensão (MENDES, 2006, p.173).

Essas técnicas de biopoder podem ser observadas na construção da cultura e da identidade negra dos movimentos sociais negros do Brasil e do mundo, utilizando o corpo positivado como elemento simbólico.

O corpo, bem como vários conceitos inventados na modernidade, deve “operar sob rasura” no espaço entre sua superação e sua emergência: *o corpo é visto como algo que se problematizado de forma tradicional, traz poucas possibilidades para entender o contemporâneo, mas sem ele, determinadas questões sequer podem ser problematizadas.* (MENDES, 2006, p.179).

Nesse processo de positivação do corpo negro dá-se a produção de elementos estéticos “afro” - tranças, dreadlocks, black-powers, roupas coloridas, bijuterias feitas de contas, conchas e palhas, dentre outros - em um contexto amplo e internacional, onde a cultura afro-americana busca e produz símbolos que remetem à África, disseminando assim, uma produção diaspórica de africanidade. (PINHO, 2004, p.122).

A criação de uma África brasileira fez o termo “afro” ganhar importância crescente para as organizações negras no Brasil, sendo empregado como adjetivo que descreve objetos considerados carregados de africanidade. Com efeito, é possível falar

de “roupa afro”, “maquiagem afro”, “cabelo afro”, “permanente afro”, “artesanato afro”, “bijuteria afro” e mais recentemente “unhas afro”³⁹. (PINHO, 2004, p.129).

Pinho (2004) ressalta que a africanidade dos objetos considerados “afro” no Brasil é conferida com base em intuições, independentemente de como ou onde estes objetos são construídos, importando mais o sentido de africanidade atribuído.

Nesse sentido, o termo afro passa ter poder simbólico sendo oportuno discorrer sobre esse tema. Bourdieu (1992), ao tratar do poder simbólico, afirma que esse constitui o dado pela enunciação, faz ver e crer, confirma ou transforma a visão de mundo, é quase mágico e permite obter o equivalente ao que é conseguido através da (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização. Ele se define numa relação determinada entre os que exercem e os que estão sujeitos, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a crença. (BOURDIEU, 1992, p.14-15).

Quando questionada sobre o significado da dança afro na sua vida e o que espera para o grupo Batukajé, Nêga responde:

[a dança afro] É a minha vida, é meu ar, meu sol, minha água, é família, comida, tudo que me faz bem. Meu sonho [com o grupo Batukajé] é um dia ter um grupo, um bloco de carnaval, um dia poder viajar com esse grupo, de poder me realizar (...) eu não digo que financeiramente seja o meu propósito, mas espiritualmente, é um processo de aprendizado para eu poder crescer enquanto pessoa.

Hall (2003) assevera que as representações identitárias são sempre relacionais e carregam imagens e mensagens sobre aqueles que estão sendo representados, engendrando sentimentos, atitudes e emoções, mobilizando medos e ansiedades. Para penetrar-se a esfera pública e transformar o imaginário coletivo, seja para reivindicar direitos, seja para combater o racismo, é necessário atuar sobre a produção das representações.

³⁹ Para PINHO (2004) o que torna as unhas “afro” é o fato de serem muito coloridas e possuírem desenhos geométricos que parecem africanos.

Nos anos 70, as auto-imagens produzidas pelas organizações negras seguiam a tendência dominante de afirmação da diferença. Para criar novas representações, os militantes negros passaram a buscar, nas emergentes nações africanas, as imagens de negritude de que precisavam, ainda que houvesse a dificuldade de determinar quais culturas africanas deveriam ser exaltadas. Contudo, essas novas representações correm o risco de reforçar os estereótipos do exotismo, comumente associado à cultura negra, no esteio de seu processo de folclorização. (HALL, 2003 apud PINHO, 2004, p.135).

O processo de construção da cultura e da identidade negra elegeu símbolos e através de manifestações culturais como o maracatu e a dança afro é possível vivenciá-los. No entanto, a positivação do negro e de suas práticas culturais ao longo da história facultou a pessoas de diversas origens étnicas e sociais o interesse e o desejo de experienciar essas expressões e condições identitárias. Esse fenômeno é entendido aqui como o surgimento dos novos protagonistas da cultura negra.

Os novos protagonistas da cultura negra, representados por participantes dos grupos Arrasta Ilha e Batukajé, experienciam aspectos positivos da cultura negra, sem contudo, terem identificação direta com os processos políticos que levaram a esta positivação da identidade negra. Apenas sofreram a ação dela e passaram a cultuá-la como uma prática cultural brasileira, com tudo que isto poderia representar, indo de roldão os aspectos que conferem aparência de novo, de nova postura perante o contexto político externo a ele.

Nesse contexto, os grupos se organizam com intuito de dar visibilidade ao trabalho que realizam e dessa forma, o carnaval surge como o momento mais importante do ano para tornar público esses novos protagonismos. A seguir irei descrever as atividades dos dois grupos, durante o carnaval de 2009, em Florianópolis, para ilustrar as questões que apresento até aqui.

Capítulo 3 – “O carnaval tem seus direitos”⁴⁰

No Brasil, a partir dos anos 80, diversas vertentes da sociologia e antropologia realizam estudos sobre o carnaval, através de paradigmas da época situados entre o marxismo e o estruturalismo. Destaco algumas dessas abordagens para ilustrar as relações da festa do carnaval com as práticas culturais negras dos grupos analisados por esta pesquisa.

Rodrigues (1984) faz uma análise marxista pensando o carnaval em termos de classe e situando brancos na burguesia, classe dominante, e os negros no proletariado. A autora baseia-se no processo do desenvolvimento de quatro escolas de samba do Rio de Janeiro, a partir de 1977: Mangueira, Beija Flor, União da Ilha e Imperatriz Leopoldinense. A interação dessas classes pode ser dividida em quatro momentos. O primeiro período, desde a escravidão até o fim do século XIX, é caracterizado pela discriminação e repressão das manifestações dos negros pela cultura dominante. O segundo, localizado nas primeiras décadas do século XX, se traduz na permissão dos desfiles e festas com a participação de ambos os segmentos da sociedade, provocando importantes transformações nas relações sociais pela influência das normas e valores socioculturais dos brancos. O terceiro momento que perdura até os dias atuais é identificado pela participação branca nas escolas de samba do Rio de Janeiro, com o envolvimento de toda a cidade, despertando o interesse da mídia, do mercado de gravadoras, etc. O que não é o caso dessa pesquisa, que tem por objetivo fazer uma análise da cultura que atravessa as várias classes sociais – o que torna a visão da autora reducionista para o quadro complexo e multifacetado que desejo enfatizar.

Roberto DaMatta (1997) apresenta o carnaval como um rito que reforça a nacionalidade. Na obra *Carnavais, malandros e heróis*, editada pela primeira vez em 1979, o autor afirma que o carnaval, juntamente com o Dia da Pátria e a Semana Santa, compõe o “triângulo ritual brasileiro”. Para o autor, este triângulo é muito significativo, sobretudo nas implicações políticas, uma vez que inclui festas devotadas à vertente institucionalizada do Estado Nacional (Forças Armadas), festas controladas pela Igreja (outra corporação crítica na formação da sociedade brasileira) e, finalmente, as festas carnavalescas, que consagram a sociedade civil. Através de uma análise estruturalista, o autor salienta que esse triângulo ritual brasileiro traduz a sociedade do Brasil como holística, tradicional e hierarquizada – onde cada momento festivo remete a um grupo

⁴⁰ Esse é o título de uma música do Maracatu Nação Leão Coroado, uma das nações mais antigas de Pernambuco que ainda mantém atividades desde a sua fundação, em 1863.

ou categoria social que tem seu lugar garantido no quadro da vida social nacional. (DAMATTA, 1997, p.53).

Enquanto a abordagem marxista enfatiza a resistência dos negros para legitimar suas práticas culturais, disso resultando um processo de embranquecimento da festa, a abordagem estruturalista já parte dos mecanismos de tradução e incorporação das culturas populares como elementos da cultura nacional.

Ambos os autores têm em comum a idéia de que de uma forma ou de outra é a ressignificação das práticas e valores dos grupos dominados (representados por uma maioria negra) seja como expressões da massa popular as manifestações de afirmação dos negros acabam subsumidas no ideário de Brasil mestiço ou embranquecido, desaparecendo com isto, qualquer vestígio de continuação social ou afirmação dos grupos negros que lançam mão dos dispositivos de realce de suas especificidades.

Com ênfase na crítica ao culturalismo dos anos 30 e 40, Reis (1993) analisa a inserção do samba e da capoeira como símbolos nacionais. A autora argumenta que o carnaval, pelo seu caráter mestiço, em virtude da mescla de elementos culturais europeus (a forma do desfile) e africanos (o samba), será qualificado como “tradicional” e signo de brasilidade. Este processo se efetiva quando a representação positiva do mestiço torna-se hegemônica na interpretação culturalista, a partir das décadas de 30 e 40, conformando a própria noção de identidade nacional. A conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais (como o samba e a capoeira) durante esse período foi possível graças à apropriação por parte da elite brasileira de itens culturais que, de certa forma, já eram índices de nacionalidade e, portanto, possuíam ressonância popular. O Estado Novo, em seu processo de legitimação, soube reconhecer essa dinâmica, garantindo êxito na manipulação e incorporação de determinados símbolos étnicos como emblemas nacionais. (REIS, 1993, p. 09 e 15).

Concordando em parte com o descrito por Rodrigues (1984) sobre o Rio de Janeiro, Reis (1993) afirma ser esse “modelo mestiço” das escolas de samba cariocas que se nacionalizará, servindo de esteio aos desfiles carnavalescos das mais longínquas cidades do interior do país. Diferente dos batuques⁴¹ baianos – grupos improvisados com formação majoritariamente negra -, e dos blocos e clubes com nomes africanos. Para sustentar o rechaço a estas duas referências (batuques baianos e blocos e clubes com nomes africanos) como símbolo de nacionalidade, o cerne das críticas incidia sobre

⁴¹ Os batuques baianos serão colocados na ilegalidade a partir de 1905 e desaparecerão do carnaval baiano pelo menos até o começo de 1930. (REIS,1993:14).

a “africanização” que os batuques impingiam ao carnaval, posto que exibiam publicamente “colossais candomblés”. No processo de nacionalização do samba carioca, a memória do samba baiano ficará embotada na do samba brasileiro, aparecendo apenas esporadicamente, como na ala das baianas, quesito obrigatório das escolas de samba. (REIS, 1993, p.14).

Em relação ao carnaval em Florianópolis, de acordo com Tramonte (1996), instala-se a mesma lógica do processo em nível nacional, mencionada por Rodrigues (1984), qual seja: a expansão da organização das camadas populares, geralmente de origem negra, através do samba, do carnaval e principalmente das escolas de samba. Em que pese uma mesma lógica, a autora destaca diferenças entre o ocorrido aqui e no Rio de Janeiro, este último locus referência do samba e do carnaval. Se no Rio de Janeiro “ter branco no samba” poderia sinalizar a entrada e o domínio das classes médias e altas sobre as escolas de samba, para Tramonte (1996), este raciocínio não se aplica para Florianópolis, uma vez que aqui o índice de população negra é significativamente menor, se comparado ao Rio de Janeiro e, diferentemente de lá, há um grande contingente de brancos pobres e os negros, minoria, entram para legitimar essa cultura popular negra. Outra diferença em Florianópolis evidencia-se no fenômeno dos “morros” como elemento geopolítico a aglutinar as populações negras. Como no Rio de Janeiro, aqui os morros também são o lugar determinado social e historicamente para a camada negra da população, contudo este fenômeno dá-se de maneira distinta, pois aqui não existem forças sociais com poder político a exemplo dos “bicheiros” cariocas e do crime organizado. Vale lembrar que a população de Florianópolis é vinte vezes menor que o Rio de Janeiro. Nesse sentido, os fenômenos de “inchamento” e as discussões sobre manutenção das “raízes” e autenticidades das escolas de samba em Florianópolis ocorrerão de maneira diferente, em relação àquela capital. (TRAMONTE, 1996, p.87, 96-97).

Para os integrantes dos grupos Arrasta Ilha e Batukajé, o carnaval é um dos momentos mais importantes do seu calendário anual. Os grupos mostram seu trabalho na rua, fortalecem os laços entre participantes e atraem novos adeptos que assistem as apresentações. Durante esse período, os novos protagonismos lidam com o papel que os ritmos afro têm no carnaval – enfrentando a questão da “africanidade” como critério de legitimidade de suas práticas. Daí porque a ênfase na estética afro como forma de realce e como estratégia de legitimação de suas atividades culturais. Em ambos os grupos, a partir da análise do carnaval, é possível perceber que há uma reencenação do nacional e

do regional como esferas que se complementam. Mas a importância do carnaval, no processo de organização de ambos os grupos, se constrói de forma distinta.

De acordo com um integrante que permanece no grupo desde a sua fundação, o carnaval para o Arrasta Ilha começou a ser realizado em Florianópolis, através da influência do carnaval pernambucano, no qual nações de maracatu preparam-se o ano inteiro para sair às ruas e mostrar seu trabalho.

Já o carnaval do Batukajé começou na cidade por influência de Nêga, criada dentro da cultura carnavalesca dos blocos afros de Salvador – considerado um dos carnavais mais africano do Brasil. Ela decidiu, juntamente com Nicolas, desenvolver o trabalho de levar seus alunos e alunas sob forma de bloco às ruas durante o período do carnaval.

Durante o trabalho de campo, de janeiro a fevereiro 2009, foi possível acompanhar a preparação e realização do carnaval dos grupos Arrasta Ilha e Batukajé, na perspectiva de analisar o processo de organização e os sentidos que seus integrantes atribuem para esse momento. Foram utilizadas algumas transcrições do diário de campo no intuito de descrever detalhes não evidenciados nos depoimentos, mas de especial relevância para a construção dos sentidos atribuídos pelos praticantes em relação às suas práticas.

3.1 – O Carnaval do Arrasta Ilha

“Florianópolis, 20 de fevereiro de 2009.

Cheguei à Igreja da Escadaria do Rosário, localizada no centro da cidade, às 19h30. A maioria dos integrantes do Arrasta Ilha já estava na escadaria, em frente à igreja, vestindo a parte de baixo branca, colares nas cores do grupo (branco, laranja, verde e azul)⁴². Com os rostos maquiados, ansiavam por pegar suas camisetas para sair no carnaval daquela noite. Um dos integrantes chegou atrasado com as camisetas, pois ocorreram atrasos na serigrafia, em função dos diversos pedidos solicitados para o carnaval. Ele colocou as camisetas em ordem e pediu a todos que tivessem calma para uma distribuição sem tumulto. Ao mesmo tempo, algumas pessoas montaram a estrutura dos bonecos do boi de mamão e convidaram quem estava a olhar o movimento para vestirem os bonecos e desfilarem com o bloco. Ocorreram alguns problemas com o pedido das camisetas, mas todos pegaram a sua e foram se posicionando para começar o

⁴² As cores do Arrasta Ilha: verde, laranja, azul e branco foram escolhidas por seus integrantes, a partir de 2004, com intuito de constituírem uma identidade visual para o grupo.

desfile. Na frente do bloco estavam os bonecos do boi de mamão⁴³: o boi, duas maricotas e a bruxa. Na seqüência, vinham a porta estandarte, a ala da dança e a percussão. Fizemos um círculo, todos se abraçaram e um dos integrantes falou sobre a importância do trabalho feito durante todo o ano, dos ensaios no mês de janeiro e desejou que todos curtissem o carnaval. Outros integrantes também desejaram bom carnaval a todos e, em uníssono, gritamos axé. Os tambores rufaram. O apito soou, o grupo começou tocando músicas das nações de maracatu pernambucano que mencionavam a Virgem do Rosário. Os caixeiros fizeram a introdução das loas⁴⁴, as saias das dançarinas começaram a girar e, na seqüência, entraram os abês, os mineiros, o gonguê e as alfaias. Iniciamos nosso percurso descendo a Rua da Igreja da Catedral, que estava interditada para passagem dos blocos de carnaval. Na frente do Palácio Cruz e Souza, algumas pessoas olhavam surpresas, outras dançavam frenéticas ao som do maracatu, outras ainda brincavam com os bonecos do boi de mamão e tentavam acompanhar os passos da dança ou simplesmente “viajavam no som”, balançando incessantemente as cabeças. Quando entramos na Rua Felipe Schmidt, cerca de cinquenta pessoas acompanhavam o bloco. Havia muitos registros de máquinas fotográficas e filmadoras, feitos por amigos dos integrantes ou por turistas que ali passavam. No meio do percurso apareceu um homem trajado de mulher que passou a desfilar entre os bonecos e seguiu o bloco até o fim. Quando retornamos para a escadaria da Igreja do Rosário, pela Rua Tenente Silveira, era possível contemplar os rostos suados, as pernas cansadas, as camisetas encharcadas, as mãos de alguns cheias de bolhas que se abriam e a sensação de alegria a cada música cantada e tocada com mais força. Uma catarse coletiva ignorava todas as marcas físicas e festejava o maracatu, na sexta feira de carnaval, na ‘ilha da magia’⁴⁵.

⁴³ Como já foi tratado no capítulo 1, há uma preocupação do grupo Arrasta Ilha em estabelecer um diálogo do seu trabalho de pesquisa do maracatu com a cultura local do boi de mamão. Nas suas apresentações, a presença cênica dos bonecos do boi de mamão compõe o cortejo do grupo.

⁴⁴ Loa é o nome dado à música de maracatu, a qual se inicia com uma pessoa cantando o verso e o coro respondendo.

⁴⁵ Fragmento de meu diário de campo escrito no dia 20 de fevereiro de 2009.



Fotografia 23: Desfile do grupo Arrasta Ilha no Centro de Florianópolis, durante o carnaval de 2009.

O carnaval do Grupo Arrasta Ilha acontece sob forma de desfile de bloco, tal qual o grupo Batukajé, sendo este formado pelos bonecos do boi de mamão, confeccionados pelos integrantes do Grupo. Na seqüência, vem a porta-estandarte, a ala da dança e a percussão. Os desfiles de carnaval do Arrasta Ilha ocorrem tradicionalmente nos mesmos dias e locais: na sexta no Centro, no sábado em Santo Antônio e na terça no bairro Lagoa da Conceição. Domingo era considerado dia de folga para os integrantes. Nos últimos dois anos, o domingo de carnaval configurou-se como momento de participação dos integrantes do Grupo Arrasta Ilha na programação de carnaval de grupos parceiros, como o Bloco Afoxé Omo Olorun que desfilou em 2008 na Beira-mar de São José, e o Grupo Tamboritá, que também toca maracatu e desfilou no domingo de carnaval de 2009, na Guarda do Embaú. A segunda-feira de carnaval é dedicada ao encontro de batuqueiros de maracatu de Florianópolis. Essa data foi criada pelos integrantes do Arrasta Ilha, no sentido de reunir outros grupos de maracatu para tocarem juntos. Hoje, devido ao crescimento do movimento do maracatu no sul do país e à conseqüente criação de novos grupos que pesquisam essa prática cultural, o encontro abrange todos os grupos que pesquisam o maracatu no sul do país. A data e a proposta inspirou-se nas nações de maracatu pernambucanas que na segunda-feira de carnaval realizam a “Noite dos Tambores Silenciosos”.

Segundo Carreço de Oliveira (2006), essa noite foi criada e incentivada pelo jornalista negro Paulo Viana (REAL, 2001, p.31), juntamente com Badia (Maria de Lourdes da Silva) e Edvaldo Ramos. Esse ritual tem o intuito de manter as lembranças dos antepassados negros do Brasil Colônia. É um ritual inspirado nas homenagens que Dona Santa fazia para seus antepassados. Em entrevista ao site “Rabisco”, a filha de Badia, Lúcia Soares, relata com precisão o que acontecia:

Via quando Dona Santa vinha para fazer as homenagens. Ela chegava na frente da casa de Sinhá e Iaiá (mãe e tia de Badia). As velhas desciam para frente da casa e Dona Santa descia de sua carruagem. As três conversavam em iorubá e faziam as homenagens delas. Depois Dona Santa voltava para a carruagem e seguia até a frente da Igreja do Terço, que era o local onde se reverenciava. Terminada a reverência, Dona Santa dirigia-se à Igreja de Nossa Senhora dos Homens Pretos, onde o rito era executado antigamente.⁴⁶

Seis anos após a morte de Dona Santa, em 1968, os participantes passaram a realizar o ritual dos Tambores Silenciosos sempre à meia noite, no Pátio do Terço, momento em que os tambores silenciam em homenagem aos antepassados. Atualmente, a prática é comandada por Raminho de Oxossi, babalorixá do terreiro de Oxum Opará, que realiza a cerimônia religiosa e segue com apresentações de mais de vinte nações de maracatu do Recife. (CARREÇO DE OLIVEIRA, 2006, p. 50-51). Através da descrição do autor, é também possível observar a evidente relação do maracatu nação pernambucano com a religiosidade do candomblé.

O encontro de batuqueiros criado no sul do Brasil nunca teve um mesmo formato. Em 2007, os grupos de maracatu saíram de diferentes pontos do centro da cidade e se encontraram na esquina da Rua Felipe Schmidt com a Rua Trajano, em frente ao Senadinho. Participaram desse encontro os grupos: Arrasta Ilha, Siri Goiás e Jaé. Em 2008, o encontro aconteceu em Itajaí, com o desfile de todos os integrantes tocando juntos e teve a participação dos grupos Arrasta Ilha, Jaé e Tamboritá. Em 2009,

⁴⁶ Disponível em: <http://www.rabisco.com.br/14/tambores.htm> apud OLIVEIRA, 2006:50.

o encontro ocorreu em Florianópolis novamente. Os grupos fizeram uma grande roda e tocaram em frente à Igreja da Catedral.

Durante o mês de janeiro, os ensaios do Arrasta Ilha, que em geral acontecem todos os domingos na UFSC, alteraram de data e local no período pré-carnaval. O ensaio de domingo passou a ser realizado no Largo da Alfândega e há mais dois ensaios no bairro Lagoa da Conceição, sendo um, na terça, na Praça da Lagoa e outro na sexta, na Ponta do Pitoco. O objetivo dos ensaios em outros lugares na época do pré-carnaval é, de um lado, ocupar outros espaços da cidade e, de outro, acostumar as pessoas que nunca saíram durante o carnaval a tocarem e dançarem na rua, sem com isto importunar a vizinhança no entorno da UFSC, durante esse período do ano.

A organização do carnaval Arrasta Ilha se dá de forma coletiva. Como a maioria dos integrantes é de outras regiões do país, em geral, na segunda quinzena de dezembro, essas pessoas viajam e várias demandas do carnaval deixam de ser agilizadas. Em novembro de 2008, pude presenciar a reunião do Arrasta Ilha para planejar o carnaval de 2009. Algumas idéias para o enredo foram lançadas e prevaleceu a de mostrar o quanto o maracatu se espalhou por outras regiões do Brasil e do mundo e o quanto proporcionalmente a democratização do maracatu foi acompanhada da preocupação dos novos protagonistas em estabelecer diálogo com as nações de maracatu pernambucano. A frase para encaminhamento foi “Maracatu daqui e de Lá”. Um dos integrantes do grupo se responsabilizou em fazer uma loa com essa frase para ser a música tema do carnaval. Ao final, o tema ficou *Maracatu em Qualquer Canto*, expresso pelo refrão da loa⁴⁷ *Eu sou daqui eu sou de lá, maracatu em qualquer lugar* frase colocada na camiseta do carnaval, onde o local aparece nitidamente marcando diferenças:

“Na zoadá do bombo ganho o mundo/
Em ilhas presentes, às vezes distantes/
Salve as cantigas do povo nagô e dance a pisada do maracatu/
(2x)
Eu sou daqui , eu sou de lá, maracatu em qualquer lugar/
(refrão)
Antes de mim, ecoa o passado/
Na luta do negro pra se libertar/
O sorriso claro, na pele escura/ maracatu canto de orixá. (2x)
Refrão. (**Toada Maracatu em Qualquer Canto elaborada para o Carnaval do Arrasta Ilha de 2009**)”.

⁴⁷ Loa é o nome dado as músicas de maracatu nação.

A cada ano sempre há uma nova arte para as camisetas do Arrasta Ilha, feita em geral por um ex-integrante do grupo ou por profissionais vinculados a algum integrante. O processo de elaboração desse desenho também é coletivo, pois a partir do momento em que o responsável elabora o desenho, apresenta as propostas ao grupo que, por sua vez, faz considerações.

Nessa reunião de planejamento do carnaval, também ficou encaminhado quem iria ficar responsável pelas camisetas, pelo figurino, pelos bonecos, dentre outras coisas. Foi elaborado um projeto modelo para ser levado aos lugares nos quais se poderiam captar recursos como patrocínio ou ajuda de custo. Dos projetos enviados, o grupo conseguiu pelo segundo ano consecutivo, uma subvenção municipal da prefeitura de Florianópolis, no valor de dois mil reais, pela Secretaria de Cultura, Turismo e Esporte – SANTUR, que contempla blocos de bairros ou blocos que realizam carnaval em bairros como é o caso do Arrasta Ilha. Com efeito, há um diálogo do grupo com as instituições de políticas públicas, para reivindicação de verbas públicas, em paralelo com a gestão coletiva do Arrasta Ilha, através da pessoa jurídica do grupo que serve de facilitador em suas atividades.

Além dos dias de carnaval, o projeto explicita a intenção do grupo em realizar um pré-carnaval em comunidades de Florianópolis, levando o maracatu para as pessoas conhecerem e se divertirem. De acordo com o projeto elaborado pelo grupo, o pré-carnaval iria acontecer de 09 a 13 de fevereiro, cada dia em um bairro da cidade: segunda na Ponta do Leal, terça no Morro da Caixa do Estreito, quarta na Vila Cachoeira, quinta na Vila Aparecida e sexta no Mocotó. Do planejamento, muita coisa foi alterada, acontecendo os baques nas comunidades Ponta do Leal, Vila Cachoeira e Morro da Mariquinha, pois os integrantes do Arrasta Ilha não fizeram contato prévio com os líderes das demais localidades.

Durante o carnaval, de acordo com os depoimentos dos integrantes, é preciso um local tanto para facilitar a organização do bloco nos dias de pré-carnaval e carnaval, como também para os momentos depois do baque, quando da confraternização do grupo. Em 2008, a casa de duas integrantes foi utilizada como “barracão” do Arrasta Ilha.

Quando questiono uma dessas integrantes, que tinha acabado de entrar no Arrasta Ilha, em 2007, através da oficina de iniciantes, o que significou ceder sua casa

para ser o “barracão” do grupo, ela fala sobre a energia, o fato de esquecer dos afazeres diários e concentrar-se unicamente nisso. Durante o mês de janeiro de 2009, na época dos ensaios do carnaval, ela estava trabalhando de segunda a sábado da uma e meia da tarde até às oito e vinte da noite. Teoricamente, seria improvável a ela participar dos ensaios de terça e sexta, contudo diante da vontade de tocar, ela remanejou os horários, trocou com outros colegas da empresa e participou de praticamente todas as atividades antes do carnaval.

O carnaval foi muito bom. É uma energia, é outra idéia, tu esquece tudo. Tu tá ali, tu incorpora aquela energia. É uma questão de orixás mesmo. É uma outra idéia. Te leva a outros mundos. Fora a parceria e o companheirismo que eu criei com o pessoal. Tanto que eu cedi minha casa para ser a sede, o barracão do Arrasta Ilha, porque eu me entreguei mesmo de corpo e alma para o maracatu.



Fotografia 24: Desfile do Arrasta Ilha, em Santo Antônio de Lisboa, durante o carnaval de 2009.

Conversando com outros integrantes sobre a prática do maracatu e o momento do carnaval do grupo Arrasta Ilha, um deles afirma que o maracatu, muitas vezes, ocupa lugar de “sujeito”. Para ele, assim como para alguns integrantes do grupo, só há um

único e certo maracatu que é o das nações de maracatu do Recife. Essa concepção de unidade faz com que ele não goste das ressignificações feitas pelo Arrasta Ilha, do diálogo do maracatu com outras manifestações culturais como o afoxé, o boi de mamão, o samba, dentre outros, gerando novos hibridismos culturais como maracaboi, maracasambacatu, dentre outros.

Em outro depoimento, um dos integrantes do Arrasta Ilha descreve o maracatu como uma solenidade e como proporcionador de transe. Ele usa o transe para dizer que o maracatu é *a verdadeira libertação da alma*. Também fala sobre a reação das pessoas ao verem o maracatu. A percepção deste praticante sobre a reação do público vai ao encontro das comentadas por outros integrantes. O maracatu é descrito também como uma sinfonia mágica que reúne vários povos numa só linguagem – a música.

Você não vê briga, discussão e você arrasta milhões de pessoas. No carnaval a gente viu isso. As pessoas param apavoradas para ver o que é aquilo ali e se emocionam, e quando vê aderem àquela pressão. Eu já cheguei quase a desmaiar tocando maracatu. Ficar tonto sair do meu centro.

Ele ainda afirma que os amantes do maracatu têm a “missão” de levar a boa nova para as pessoas. *A boa nova é você tocar maracatu, dançar, rir, brincar, sem medo de se conhecer*. Uma visão diferente é apresentada por outro integrante, um dos poucos negros do Arrasta Ilha, fala sobre os preconceitos existentes em torno das práticas culturais relacionadas à cultura negra:

Nós tocamos pros orixás, nós temos as nossas crenças, nós tocamos pra Ogum, pra Iansã, pra Exu, nós temos a nossa identificação. Esse negócio que a umbanda é do diabo, isso aí a gente sabe que foi esse povo que inventou pra cima de nós negros, mas é nossa identidade.

Desta maneira, através do processo organizativo e dos depoimentos dos integrantes do Arrasta Ilha, é possível observar que o carnaval é o momento de visibilidade do trabalho do grupo, e também o reconhecimento e apoio da administração pública, além da integração desse trabalho à festa nacional.



Fotografia 25: Arrasta Ilha descende a Igrejinha da Lagoa da Conceição para realizar o último desfile do carnaval de 2009.

Nesse sentido, o carnaval para os integrantes do Arrasta Ilha não é uma festa, mas um processo que coloca em cena o trabalho desses novos protagonistas com outras formas distintas de expressões artísticas, além de grupos sociais diferenciados entre si.

3.2 – O Carnaval do Batukajé

“Florianópolis, 18 de fevereiro de 2009.

Eram dez para o meio dia. Passei no Mercado Público para comprar a sapatilha e fui andando para Praça XV – ponto de encontro para saída do bloco Batukajé. A apresentação seria a única realizada no bairro Centro, em comemoração ao carnaval. Quando cheguei à praça já estavam duas participantes do Batukajé vestindo parte de baixo preta (calças ou bermudas de elanca) e camisetas do grupo (nas cores amarela e vermelha). Elas também tinham seus rostos pintados à lápis preto com símbolos

africanos, além de colares. De repente fomos abordadas por uma turista chilena que perguntou se poderia tirar uma foto nossa segurando os instrumentos para levar ao seu filho. Embora nenhuma de nós soubesse tocar os instrumentos da percussão afro, tiramos a foto. Logo, chegaram os outros integrantes. Fizemos uma roda inicial e Nêga fez um alongamento rápido. O pessoal da percussão foi esquentando os instrumentos. Nêga decidiu fazer uma formação privilegiando as pessoas que eram mais assíduas nas aulas. Começamos o desfile. A percussão saiu na frente carregando nos braços instrumentos, como os dundus - que nas aulas se tocam com apoio de tripés de madeira por causa de seu peso – além dos djebéns. A dança veio na seqüência, com Nêga puxando os movimentos e os demais integrantes dançando. Saímos da Praça XV e entramos na Rua Felipe Schmidt. Ao avançarmos pela rua muitas meninas já estavam cansadas. Havia também uma falta de atenção na execução dos movimentos pelo fato da maioria das pessoas não estar acostumada a dançar na rua. Então Nêga fez um revezamento colocando as que estavam na frente nas segundas e terceiras filas. O público estava admirado e surpreso, na frente do Pró-Cidadão, instituição localizada na rua Felipe Schmidt. Tinha um grupo grande de pessoas assistindo. Nesse momento, fizemos a roda do *chauffeur* (exofemã)⁴⁸. Cada um dos participantes da dança foi na frente da percussão puxar um movimento. Encerramos o desfile no Mercado. Após o término da apresentação muitas pessoas vieram perguntar para Nicolas e Nêga quem era o grupo e que ritmo era aquele. Os dois aproveitaram e distribuíram o material de divulgação do grupo.”⁴⁹

⁴⁸ Momento auge das aulas do Batukajé, no qual os solistas da percussão e as participantes da dança executam sua performance numa velocidade frenética do ritmo trabalhado em aula.

⁴⁹ Trecho do Diário de campo do dia 18 de fevereiro de 2009.



Fotografia 26: Desfile do Batukajé no Centro de Florianópolis, durante o carnaval de 2009.

O carnaval do grupo Batukajé acontece sob forma de desfile de bloco na rua, tal qual o desfile dos blocos afro baianos. Os lugares em que o grupo desfila anualmente são os bairros Centro e Lagoa da Conceição. As datas dos desfiles não são fixas, podendo variar conforme a organização. Em geral, o desfile no Centro acontece antes da sexta de carnaval.

A preparação para o carnaval começou em dezembro de 2008 e estendeu-se até janeiro de 2009, com um pequeno recesso para as festas de final de ano, a qual muitos dos participantes do grupo aproveitaram para viajar às suas cidades natais. Durante esse período, tanto os alunos do Porto da Lagoa passaram a freqüentar as aulas que acontecem às terças e quintas no Espaço Sol da Terra, como o grupo de alunos desse espaço passou a freqüentar as aulas de segunda e quarta no Porto da Lagoa, o que possibilitou um maior entrosamento entre os alunos mais assíduos. Dessa forma, o grande grupo formado pelas duas turmas passou a ter quatro aulas de dança afro por semana, dedicadas a fixar os movimentos dos ritmos malinkês trabalhados todo o ano, como *sansone*, *tiribah*, *iãncadi-makuru* dentre outros.

Perguntei a Nêga como e de onde veio a idéia de desfile na rua durante o carnaval. Ela respondeu que a escolha foi mais por uma questão de referência cultural,

proporcionada por sua origem baiana e pelo conhecimento do carnaval de Salvador. Não há uma justificativa para os desfiles do Batukajé acontecerem no Centro e na Lagoa. Quando saem no Centro de Florianópolis, tanto os dançarinos quanto percussionistas, utilizam as cores do Batukajé, que são vermelho, amarelo, branco e preto. Nêga explica que a escolha dessas cores está ligada também as suas referências culturais, pois essas são as cores do Ilê Ayê, primeiro bloco afro de Salvador.



Fotografia 27: Desfile do Batukajé na Lagoa da Conceição, durante o carnaval de 2009.

As fantasias, em geral, são confeccionadas por uma costureira contratada ou pela própria Nêga, que durante o trabalho de campo iniciou aulas de costura para aperfeiçoar seus conhecimentos. As alunas pagam o preço da roupa e geralmente realizam um encontro para ajustar detalhes, fazer seus cinturões de palha ou outros adereços que irão compor a fantasia. Não há nenhum tipo de financiamento para o carnaval do grupo, como ocorre com o Arrasta Ilha. Sobre as cores da fantasia, Nêga conta que sempre entra em contato com sua guia espiritual em Salvador, que a informa sobre qual o orixá irá reger o carnaval daquele ano. A partir da informação, Nêga elabora uma fantasia que contemple as cores do regente. No carnaval de 2009, o orixá regente foi Iansã, por isso a fantasia continha amarelo escuro, que na corrente religiosa de Nêga, identifica nessa cor esse orixá.

Cabe ressaltar como a estética adotada para o carnaval do Batukajé é recebida pelos alunos. Durante o trabalho de campo, no final de uma das aulas de dança afro, perto do carnaval, pude observar Nêga dando o recado para as alunas de que não haveria a aula de quinta, no Espaço Sol da Terra, pois este seria o dia em que todas as alunas, que sairiam no carnaval, fariam seus penteados “afro”. A idéia era que todas as mulheres que saíssem dançando no carnaval do Batukajé tivessem seus cabelos trançados. Após o informe, algumas alunas questionaram se poderiam utilizar outros penteados, já que não dispunham de tempo nem dinheiro para fazer as tranças. Nêga afirmou que não gostaria que ninguém ficasse dançando com outros penteados salvo a trança, pois eles se desmanchariam facilmente e cairia cabelo no rosto, no meio da apresentação. Além disso, ela disse que na hora da formação do bloco, valorizaria não apenas o desempenho da dança, mas o cuidado de levar também a proposta de estética afro do Batukajé para rua. Algumas alunas foram inicialmente reticentes as tranças, mas na preparação para o carnaval, esse elemento tornou-se um símbolo importante no processo de legitimação da prática cultural.

Nesse sentido, é possível observar que a elaboração estética do carnaval do Batukajé é apresentada por Nêga, juntamente com Nicolas – que cuida da parte musical do carnaval – e executada pelos demais, sem uma construção coletiva. A performance do grupo é marcada pela distribuição de material de divulgação sobre o grupo, evidenciando o carnaval como espaço de visibilidade. Há um diálogo com uma estética afro, com intuito de legitimidade do trabalho realizado, à medida que os modelos de fantasias remetem sempre a uma estética africana, seja na escolha do tecido, na utilização de adereços, como búzios e cinturões de palhas, ou na realização da maquiagem, esta última feita, em geral, pela própria Nêga.



Fotografia 28: A roda de *chauffer* (exofemã): um dos momentos finais do carnaval do Batukajé na Lagoa da Conceição, em 2009.

3.3 – O dia de Yemanjá e a confraternização dos praticantes

Para Nêga a festa de Yemanjá, que se comemora no dia 02 de fevereiro, é significativamente familiar, pois desde pequena freqüentava a celebração com seus pais, no bairro do Bonfim. Em Florianópolis, a comemoração desta data no Batukajé começou numa conversa dela (Nêga) com Cyntia. Ambas pretendiam realizar um “aulão” na praia com suas alunas. *Conversando com Cyntia, eu disse: Qual seria a melhor praia? Ela me respondeu que seria a Praia da Galheta. Eu fiquei meio assim por ser uma praia de nudismo, mas ela disse que não havia problema.* A primeira edição do aulão na Galheta aconteceu no ano de 1996. Segundo Nêga essa primeira edição foi bem sucedida, pois houve o respeito das pessoas que praticavam o nudismo, e inclusive, muitos, na ocasião, colocaram suas roupas e participaram da aula também. *A cada ano aparece mais gente, cada ano tem sido mais divulgado e é um pouco das minhas raízes, da minha tradição que eu tô semeando aqui.*

Observando o fenômeno em Salvador, segundo Martins (2008), todo ano, no dia 02 de fevereiro, na Praia da Paciência, no Bairro Rio Vermelho, a tradicional festa do “Presente de Iemanjá” reúne pessoas de todas as etnias e nacionalidades, para celebrar a mãe das águas salgadas. A maioria das pessoas veste-se com roupa de cor branca,

muitas delas fazem fila em frente à “Casa do Peso⁵⁰”, para homenagear Yemanjá com flores, perfumes, bonecas e, até, bolos confeitados.

A autora apresenta o ponto de vista do pescador Machado, para o qual essa festa tradicional começou em 1924, quando um grupo de pescadores resolveu oferecer um presente a “Rainha do mar”. Antes, os pescadores passavam dificuldade quanto à quantidade de pescaria. Então, se organizaram para pedir a Yemanjá uma “boa pesca”. Em primeiro lugar, encomendaram uma missa católica na igreja de Sant’Ana, que se localiza em frente a Praia da Paciência, e depois, organizaram a festa, incluindo a preparação dos presentes. Nessa época, a ialorixá Júlia Bogum abençoou os presentes na noite anterior, através do ritual do candomblé. Nas últimas décadas, a festa de Yemanjá cresceu em proporção e tamanho, tornando-se uma das mais populares de Salvador. “Presente de Yemanjá” é a única festa popular, realizada fora dos terreiros de candomblé, dedicada exclusivamente para esse orixá. Geralmente, na madrugada do dia 02 de fevereiro, muitas casas de candomblé fazem suas oferendas para Yemanjá no Dique do Tororó, na Cidade Alta, e também nas praias de Mont Serrat e Humaitá, na Cidade Baixa de Salvador (MARTINS, 2008, p.71-72).

Outra interpretação do “Presente de Yemanjá”, exposta por Martins (2008), é dada pelo Alabé Alfredinho (1992). Ele relatou que a origem da festa é atribuída somente aos pescadores, que acreditam terem visto, certa vez, uma figura que era metade peixe e metade mulher, linda e morena, uma sereia saindo das águas salgadas. Eles se reuniram e decidiram colocar à beira-mar um presente para que essa sereia reaparecesse e assim o fizeram, na esperança de vê-la retornando até eles. A partir de então, os pescadores começaram a ter boas pescarias e, por esta razão, a data de 02 de fevereiro ficou conhecida como o dia de presentear Yemanjá para a maioria dos pescadores, que a associa à bela sereia do mar. Em todos os anos, o presente principal dos pescadores é encomendado a uma determinada ialorixá, que o escolhe através de consulta ao jogo de búzios, no qual Yemanjá manifesta sua vontade. Para Martins (2008), os pescadores possuem duplo sentimento por Yemanjá uma vez que, por um lado, cultuam a divindade que protege as suas vidas e, por outro, são fascinados pela atração que a sereia do mar exerce sobre eles. (MARTINS, 2008, p.72).

⁵⁰ A “Casa de peso” está localizada na colônia de pescadores da Praia da Paciência, situada no bairro do Rio Vermelho, em Salvador.



Fotografia 29: Comemoração do dia de Yemanjá realizada pelo Batukajé, na Praia da Galheta, em Florianópolis, no dia 02 de fevereiro.

No dia 02 de fevereiro de 2009, pude acompanhar a realização da festa de Yemanjá, promovida pelo Batukajé, na praia da Galheta. Cheguei na mencionada praia às 17h e o clima era de total descontração: as pessoas na praia, vestidas de branco, algumas levando flores para Yemanjá no mar, outras encontrando os amigos, alguns reencontrando conhecidos. Foi possível perceber o caráter aglutinador do evento, pois estavam integrantes do Grupo Batukajé, do Grupo Arrasta Ilha, do bando teatral Árvore Sagrada, capoeiristas do grupo Ilha Palmares - que também realizam atividades em Florianópolis -, um grupo de uruguaios que praticavam o candombe⁵¹, além de outros

⁵¹ Candombe é um ritmo proveniente de África que teria surgido no Uruguai, ainda no século XVIII, a partir da mistura dos ritmos africanos trazidos ao Rio da Prata pelos escravos com sonoridades da música ibérica. A partir de 1750, com o início do tráfico de escravos para o Uruguai, então colônia espanhola. Montevidéu, capital do Uruguai, passou a receber levas contínuas de africanos de diversas regiões, sobretudo da África Oriental e Equatorial. Tal afluxo de escravos fez com que, no início do século XIX, a população negra de Montevidéu excedesse os 50% (cinquenta por cento). O termo candombe, a princípio, referia-se genericamente às danças praticadas pelos negros no Uruguai. Com o tempo, passou a designar o ritmo musical, calcado, sobretudo, nos tambores - chamados de tangó ou tambó, nome também usado para designar o lugar onde realizavam suas candomberas e a própria dança. Essas manifestações culturais à céu aberto chegaram a ser reprimidas pelas autoridades no século XIX, e por muito tempo foram realizadas apenas em ambientes fechados, em clubes secretos organizados pelos africanos e afrodescendentes. Em geral, o candombe é executado por três tipos de tambores distintos - tambor piano, tambor chico e tambor repique -, que são denominados, em conjunto, como comparsa. O conjunto dos três tambores tocado por baquetas, lembra muito o culto dos candomblés de origem bantu. No Carnaval uruguaio, que dura um mês, formam-se agrupamentos musicais chamados de cuerdas, que saem às ruas acompanhados por multidões de dançarinos e populares. Há quatro personagens marcantes nos candombes uruguaios: o Escobero, que significa lixeiro em espanhol, em geral sai à frente do cortejo, portando um bastão na qual realiza malabarismos ao som da batida dos tambores. O Gramillero que sai dançando apoiado numa bengala, sua figura assemelha-se com a de um preto-velho, é também conhecido como o

artistas, familiares, amigos e curiosos que por ali passaram. Encontrei uma ex-integrante do Grupo Arrasta Ilha que me disse *Nossa isso aqui tá parecendo o Afro Beache*, referindo-se à quantidade de pessoas conhecidas naquele espaço e que praticavam atividades relacionadas à cultura negra em Florianópolis.

A aula começou. Nêga reclamou no começo, que estava com estiramento muscular na coxa, mas pelo desempenho ao passar os movimentos, durante a aula, não tinha como desconfiar que sofria de dores musculares. Havia cerca de setenta pessoas dançando, dez tocando e mais de setenta assistindo. Ao final formou-se uma roda gigante em torno da percussão. Algumas pessoas que já dançavam a tempo no Batukajé ou em outros grupos, como o Odua, entraram na gigante roda para dançar para percussão. Depois, a roda se desfez e todos se misturaram, dançando freneticamente ao som da percussão.

Um dos fatos percebidos durante este evento, em comemoração ao dia de Yemanjá, é que a maioria dos participantes do Batukajé não é praticante das religiões afro-brasileiras, mas incorpora seus símbolos como o uso da roupa branca, as flores, os colares em formato de guias nas cores azuis – tudo para homenagear Yemanjá, seja para agradecer ou para pedir proteção.

Na conversa com Nêga quando estávamos na trilha para chegar na Praia da Galheta, comentamos sobre a aceitação do 02 de fevereiro, dia de homenagear Yemanjá, no calendário nacional, diferente do dia de outros orixás que fazem parte dos cultos religiosos afro-brasileiros. Ela inferiu que essa aceitação está relacionada com a cultura dos pescadores, que também a prestigiavam nesse dia, conforme aponta Martins (2008). Depois de terminado o evento, muitos retornaram para casa pela trilha, outros, porém, ascenderam uma fogueira e continuaram na praia confraternizando.

Embora este evento seja denominado de “aulão” pelos integrantes do Grupo Batukajé, a comemoração do dia de Yemanjá, foi realizada com a participação de diversos grupos, em Florianópolis, e não possui caráter de aprendizagem, mas de visibilidade da iniciativa do Batukajé, assim como o carnaval, observado através dos sentidos dados pelos praticantes de ambos grupos pesquisados.

mestre dos tambores. A Mama Vieja que sai dançando com um leque na mão, acompanhando o Gramillero durante o cortejo; sua figura é similar a das baianas das escolas de samba. E por último, as Vedetes, dançarinas que saem executando os passos do candombe por todo o cortejo, despertando a atenção dos batuqueiros ou lugoeiros e de todos que acompanham essa linda festa. (Informações retiradas do site: www.candombe.com/html_port/whatis.html – Acessado no dia 09/09/2009).

Dessa maneira, o evento tratou da celebração de uma data comemorativa, uma homenagem da qual participa a cada ano, um número maior de pessoas, fazendo ou promovendo a confraternização de representantes desses novos protagonistas da cultura negra.



Fotografia 30: Encerramento do aulão em comemoração ao dia de Yemanjá.

Capítulo 4 – As Novas Africanidades

As atividades relacionadas à cultura negra como o maracatu e a dança afro para os integrantes dos grupos Arrasta Ilha e Batukajé agregam pessoas de diversas procedências e origens étnicas em torno do interesse pelo ritmo e trabalho corporal, e não necessariamente pelo vínculo com o passado ou com a própria idéia de África. Através dos sentidos atribuídos pelos praticantes de ambos os grupos é possível perceber que essas atividades se desenvolvem principalmente pelo caráter lúdico e terapêutico que proporcionam, facultando a construção de sentidos para cultura negra.

Travassos (2004), analisando as danças de umbigadas no contexto brasileiro, afirma que há uma “febre” de recriação da dança e de brincadeiras populares nas capitais do país. Organizações não governamentais desenvolvem projetos educativos que envolvem mestres da cultura popular, comunidades pobres e pesquisadores. O trânsito inter-regional cresce, colocando em contato diferentes classes sociais e etárias: mestres e dançarinas do tambor do Maranhão excursionam no Rio de Janeiro e São Paulo, dão aulas e apresentam-se no chamado “circuito alternativo” da cultura. A umbigada, assunto pesquisado pela autora, “sobe ao palco”, coreografada em movimentos amplos, executada por equipes que congregam velhos conhecedores das danças tradicionais e jovens estudantes e artistas, não necessariamente afro-descendentes, oriundos das classes médias urbanas. (TRAVASSOS, 2004, p.249).

Esse cenário descrito por Travassos se assemelha ao fenômeno dos novos protagonismos da cultura negra em Florianópolis, assim como do Brasil e do mundo. Há uma valorização de manifestações culturais brasileiras tidas como tradicionais, ressignificadas à medida que novos sujeitos sociais, ao praticá-las, transmitem novos sentidos para suas vidas, proporcionando novos hibridismos para estas práticas e a constituição de novas formas de identificação.

Gilroy (2001) admite o fenômeno do hibridismo dentro de seu modelo heurístico denominado *Atlântico Negro*, que trata das formas diversas originadas pelos – mas não mais propriedade exclusiva dos – negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória, encontradas nos fluxos diaspóricos existentes no Atlântico. Para o autor, o *Atlântico Negro* é um conjunto cultural irredutivelmente moderno, excêntrico, instável e assimétrico, não apreendido pela lógica maniqueísta da codificação binária. Não se trata, portanto, de uma fronteira onde os brancos estão de um lado e os negros de outro. A circulação e a mutação da música, pelo Atlântico

Negro, explodem as estruturas dualistas que colocam a África, a autenticidade, a pureza e a origem, em crua oposição às Américas, à hibridez, à criouliização e ao desenraizamento. (GILROY, 2001, p.371).

Para Canclini (2006), não se trata de um fenômeno novo. As hibridizações acontecem desde que começaram os intercâmbios entre as sociedades. O autor afirma que Caio Plínio, o Velho - escritor, historiador, naturalista, gramático, administrador e oficial romano - mencionou a palavra referindo-se aos migrantes que chegaram a Roma antiga. Historiadores e antropólogos, como Laplantine e Nouss, mostraram o papel decisivo na mestiçagem no Mediterrâneo nos tempos da Grécia clássica, enquanto outros estudiosos, como Bernand e Gruzinski, recorreram especificamente ao termo “híbrido”, para identificar o que se sucedeu desde que a Europa se expandiu em direção à América. A obra de Mikhail Bakhtin também incorpora o termo “hibridismo” para caracterizar a coexistência, desde o princípio da modernidade, de linguagens cultas e populares. (CANCLINI, 2006, p.XVII-XVIII).

Entretanto, é na década final do século XX em que mais se estende a análise da hibridação a diversos processos culturais. Em contrapartida, também se discute o valor desse conceito, usado para descrever processos interétnicos e de descolonização; viagens e cruzamentos de fronteira; fusões artísticas, literárias e comunicacionais. (CANCLINI, 2006, p.XVIII).

A hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições, mas sim, uma noção que pode ajudar no entendimento de formas particulares de conflito geradas na interculturalidade recente, em meio à decadência de projetos nacionais de modernização na América Latina. Em Canclini (2006), hibridação seriam *processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas*. (CANCLINI, 2006, p.XIX).

Para o autor, esses processos levam à relativização da noção de identidade. A ênfase na hibridação não enclausura apenas a pretensão de estabelecer identidades “puras” ou “autênticas”. Antes, evidencia o risco de delimitar identidades locais autocontidas ou que tentem a se afirmar como radicalmente opostas à sociedade nacional ou à globalização. Quando se define uma identidade por abstração de traços (língua, tradições, condutas estereotipadas), frequentemente se tende a desvincular essas práticas da história em que se formaram. Como consequência, absolutiza-se um modo essencialista de entender a identidade e são rejeitadas maneiras heterodoxas de falar a

língua, fazer música ou interpretar tradições. Acaba-se, em suma, obturando a possibilidade da dinâmica cultural. (CANCLINI, 2006, p.XIX).

É nesse sentido de hibridação cultural que amplia a noção de formas identitárias, em Canclini (2006) que se estabelece o fenômeno dos novos protagonismos da cultura negra, pois as identificações não se constroem a partir de uma “essência” ou “aparência”, mas em diálogo com as “experiências” vividas, a partir da realização de práticas culturais relacionadas à cultura negra, como o maracatu e a dança afro, que contrastam com as trajetórias individuais de cada participante dos grupos pesquisados, gerando novos sentidos e, por conseguinte, resignificando-as. Não se trata, contudo, de negar o interesse dos praticantes pelos aspectos culturais africanos de suas práticas, mas de ressaltar a não predominância desses aspectos. Logo, há uma identificação dos praticantes com a cultura negra que não culmina na afirmação étnica.

De acordo com Sansone (2003), baseado em Anthony Smith, a identidade étnica é aquela parcela da identidade social que diz respeito à expressão pública do sentimento de inserção num grupo social, que difere de outros por ter seu foco centrado numa ascendência comum, seja ela real, metafórica ou fictícia – quase sempre dependente de um mito originário também comum. Conforme observou Sansone, na Bahia, esse mito originário não se evidencia nos sentidos atribuídos pelos novos protagonistas às suas práticas culturais. Com efeito, em nosso caso, a nacionalidade operacionaliza a identificação com a cultura negra desses praticantes, ou seja, o fato de ser brasileiros vem primeiro e é o que motiva a realização dessa prática cultural.

Dubar (2009), em sua obra *A Crise das Identidades - A Interpretação de uma mutação*, afirma que a noção de identidade pode ser dividida em dois grandes tipos de posição, existentes desde as origens do pensamento filosófico: a essencialista e a nominalista. Na posição essencialista, a identidade repousa na crença de essências, substâncias ao mesmo tempo imutáveis e originais.

O essencialismo postula que essas categorias têm uma existência real: são essas essências que garantem a permanência dos seres, de sua mesmidade que se torna, assim, definida de maneira definitiva. A identidade dos seres existentes é o que faz com que permaneçam idênticos, no tempo, à sua essência. (DUBAR, 2009, p.12).

Muitos dos novos protagonistas entrevistados encaram a cultura negra, bem como a cultura popular brasileira e a identidade nacional, sob o ponto de vista essencialista, como se houvesse dentro dessas noções substâncias, ao mesmo tempo, imutáveis e originais, como aponta Dubar quando se refere à noção de essencialismo. Admitindo outras formas essencialistas de conceber a identidade, Pinho (2004) argumenta que nas sociedades ocidentais modernas, as pessoas são construídas como entidades, nas quais o corpo serve como a fronteira de uma biografia individual. Dessa forma, as subjetividades, sejam estas de gênero, “raça”, etc. se realizam em conjunto com os “regimes do corpo”. “Tornar-se negro”, segundo a autora, seria um processo que visa empoderamento e distribuição de poder entre os oprimidos, podendo vir a ser uma ferramenta de internalização da autoridade e da disciplina, em suma, de auto-regulação. (PINHO, 2004, p.162). Nesse sentido, “tornar-se negro” demanda não apenas que aqueles que possuem aparência negra “recuperem” as tendências negras e correspondam às práticas consideradas negras, mas também que a própria cultura negra seja “recuperada” pelo negro, processo que tem ocorrido em um contexto no qual os chamados “símbolos nacionais” brasileiros formaram-se a partir de elementos originalmente associados à cultura negra.(PINHO, 2004:163).

A posição nominalista identificada por Dubar é oposta à essencialista, pois não há crenças em essências, tudo está submetido à mudança. A identidade de qualquer um depende da época considerada, do ponto de vista adotado. O autor questiona quais categorias permitiriam dizer alguma coisa sobre esses seres empíricos sempre mutáveis e afirma que são palavras, nomes que dependem do sistema de palavras em uso, que servem num dado contexto para nomeá-las. São modos de identificação, historicamente mutáveis. (DUBAR, 2009, p.12-13).

Diante das duas posições sobre a noção de identidade em relação a esta pesquisa, é possível inferir que há uma estreita relação entre a posição essencialista e nominalista entre os novos protagonistas. Esta posição refletiria as novas africanidades, não como novas formas de construção de identidades negras, mas como formas distintas de identificação com a cultura negra, propiciadas pelo contexto da prática do maracatu e da dança afro, em Florianópolis.

Em relação às maneiras de identificação, Dubar argumenta que podem ser de dois tipos: as identificações atribuídas pelos outros (identidade para outrem) e as reivindicadas por si mesmo (identidades para si). É possível, com efeito, aceitar ou

recusar as identidades atribuídas, sendo possível também identificar-se de modo diferente do praticado pelos outros. A relação entre esses dois processos de identificação fundamenta a noção de formas identitárias. (DUBAR, 2009, p.14).

A noção de cultura negra no processo de identificação desses novos protagonismos, de acordo com Carvalho (2002), situa-se num contexto onde os símbolos “afro” circulam através de instituições socioculturais de horizontes históricos e políticos muito diversos, os quais se manifestam simultaneamente, de tal forma que se tornam incomensuráveis, rompendo a dicotomia ocidental existente entre tradição e modernidade.

Para Carvalho (2002), a cultura afro cresce agora no Ocidente como um feito de grandes proporções, passando a simbolizar o “incorporado”, o “encarnado”, uma ideologia de retomada do corpo em um momento de extrema mecanização e quase robotização da vida, em um regime de trabalho que racionaliza a vida humana a um grau de controle sem precedentes na história da humanidade. E, nesse contexto, as expressões simbólicas afroamericanas brincam com a fantasia, restituindo valores humanos perdidos no Ocidente atual, como a festa, o riso, o erotismo, a liberdade corporal, o ritmo vital, a espontaneidade, o relaxamento das tensões, a sacralização da natureza e do cotidiano. A cultura afro funciona como um fetiche poderoso para os consumidores brancos, por proporcionar a esses uma convivialidade alegre, um contato interpessoal direto, rico sem barreiras, em uma relação não econômica e uma experiência “dionisíaca”. Embora essas expressões favoreçam uma utopia sensualista ou anti-intelectualista, este clima provoca uma esquizofrenia particular.

Los consumidores son capaces de atribuir riqueza simbólica y estética a la cultura afroamericana, pero no se sensibilizan con el estado de carencia y exclusión a que están sometidos los miembros de las comunidades afroamericanas que producen ese universo simbólico que les parece tan seductor. (CARVALHO, 2002, p.06).

Frente à avalanche de símbolos midiáticos transnacionais hoje em dia, as fusões, os sincretismos e hibridismos se vão apresentando como alternativa possível, em

termos de criar uma dinâmica positiva de reapropriação desses elementos pela indústria cultural, predominantemente norte-americana, que se sobrepõe em todos os países ibero-americanos. *Há muitos movimentos de apropriação dessa cultura transnacional por parte das comunidades negras, sobretudo urbanas, de quase todos os países latino-americanos.* (CARVALHO, 2002, p.09). Exemplos fortes desses movimentos são o estilo musical do rap, do baile hip hop, o funk, o reggae, a champeta colombiana, dentre outros. Em quase todos esses casos, há uma presença de signos transnacionais combinados, assumindo significado local, a depender do contexto nos quais atuam. (CARVALHO, 2002, p.09).

Em Carvalho (2002), a apropriação criativa ocorre quando as comunidades afroamericanas respondem a expansão da indústria cultural de países centrais, como os Estados Unidos. Para o autor, uma parte do movimento é cooptada e depois de um primeiro momento de resistência, rebeldia e vinculação orgânica com as comunidades afro, decide jogar as regras do mercado, despolitizando e diluindo a mensagem estético-ideológico dessa forma híbrida gerada nos países periféricos. (CARVALHO, 2002, p.10).

O problema maior, para o autor, no contexto de desenvolvimento das culturas afroamericanas, diz respeito às tradições ritualizadas ou sagradas, as quais não operam no mesmo espaço de tradutibilidade cultural comum às formas profanas, também chamadas secularizadas. A expansão destas últimas pode ter efeito devastador. Essas apropriações, feitas não só por brancos de países centrais, “canibalizam” as formas simbólicas afroamericanas tradicionais e, por vezes, são introjetadas da mesma maneira predatória nos membros das comunidades periféricas (CARVALHO, 2002, p.13).

Carvalho (2002) chama atenção para os limites dessas expropriações e reapropriações criativas. Sensíveis a uma política de hibridação, muitos coletivos afroamericanos constroem uma posição que prioriza a negociação do ponto de vista simbólico. Essa negociação é facilitada por tratar-se de símbolos midiáticos profanos, gerados dentro de uma ideologia de descontextualização, típica da cultura comercial. Não significa que não haja negociações no campo do sagrado. Muito ao contrário, a maioria das instituições de origem afro da Iberoamerica se caracteriza por sua grande capacidade de incluir e assimilar o diferente. Através desse processo se dá o próprio sincretismo, que implica historicamente em uma coexistência de princípios e símbolos religiosos de origens distintas:

Pero aún así, la expropiación unilateral de una forma simbólica sagrada revestida de poder iniciático y resguardada del público de fuera por una protección ritual puede destruir una tradición religiosa o espiritual, en la medida en que destruye el ténue velo de la ilusión mítica del poder sobrenatural guardado en una canción y las palabras que no se cantan ni se pronuncian fuera de su contexto. (CARVALHO, 2002, p.14).

Carvalho (2002) não conceitua várias noções utilizadas em sua abordagem, como a própria idéia de Iberoamerica, de cultura afro ou afroamericana, tampouco a de países centrais e periféricos. Contudo, a noção de negociável e inegociável da cultura afro, revelada por este autor, através de diferentes práticas culturais encontradas na América Latina, permite demonstrar que nem tudo é negociável nas práticas culturais negras. Esse inegociável pode estar presente na prática do maracatu, tendo em vista que as nações de maracatu pernambucanas, ainda que aceitem e incentivem essa prática em outros lugares do Brasil, resguardam os fundamentos religiosos que permeiam essa manifestação cultural. Sob essa perspectiva, dissemina-se a folclorização dessa prática cultural, representada apenas pela dança e percussão das nações de maracatu pernambucanas e, por conseguinte, a folclorização da própria cultura negra. De acordo com o já mencionado no capítulo 1, para Pereira (1981), a folclorização da cultura negra situa-se na progressiva e contraditória desvinculação dessa mesma cultura com seu grupo étnico ou racial. Ou seja, as expressões culturais negras, desadjetivam-se, espraíam-se e passam a ser consideradas parte integrante da cultura nacional. (PEREIRA, 1981, p.01).

No grupo Arrasta Ilha, alguns integrantes, reconhecem a importância do papel político do maracatu ao longo da história brasileira, considerando-o um dos símbolos de resistência da cultura negra. Sobre o significado de resistência, um dos integrantes afirma ser a luta por uma proposta de libertação de tudo que faz mal a sociedade. Já outro integrante utiliza o termo resistência a todas as formas de opressão, pois acredita que *quem resiste, existe*. Para este último ainda, o maracatu vem de um povo com uma história “guerreira” e, de certa forma, esses “ensinamentos de resistência” são considerados pelos integrantes no trabalho do Arrasta Ilha:

Quem lidou com a questão da escravidão é muito pesado, é uma energia negativa. No sentido do escravizar mesmo o ser humano pelo ser humano. Mas, disso aí surgiu coisas como o maracatu, a capoeira, coisas que são fortes demais também. É uma força tremenda, infinita, pra poder resistir, isso transpassa muito para o coletivo. O maracatu é uma política, pela história que a gente lê, pela história que a gente conhece com os mestres, por mais que a galera fale que o rei podia ser um fantoche das camadas mais abastadas, era uma organização política e também com o tempo eles [descendentes de africanos] conseguiam algumas coisas, como praticar o tambor na rua.

Em relação à resistência, Pereira (1984) afirma que no Brasil há um discurso, elaborado tanto por ativistas negros como por estudiosos – brancos e negros – da cultura negra, que revela tendência para confundir ou para tomar como expressões sinônimas cultura resistente, resistência cultural e cultura de resistência, como se tais conceitos pudessem exprimir fenômenos catalogáveis sob mesmo rótulo. Para o autor, a cultura nacional é teoricamente examinada como uma colcha de retalhos, na qual ao lado de “retalhos” europeus e indígenas, percebe-se fragmentos culturais negros. Esses “retalhos” ou fragmentos são vistos como “sobrevivências culturais”⁵². Por sua vez, a “colcha” tem sido conceituada como expressão sincrética e como resultante de um processo histórico de articulação estrutural e orgânica de elementos culturais de diferentes procedências na dinâmica de composição da nova realidade, de um novo contexto, de uma nova cultura. Pereira (1984) salienta que, dentro dessa perspectiva teórica preocupada com gêneses, autenticidades e inautenticidades, purezas e impurezas culturais, as manifestações culturais negras “sobreviventes” estão intimamente

⁵² O termo sobrevivência foi cunhado por Edward Tylor (*Primitivo culture*. New York, 1874, 2v) para designar os estágios culturais historicamente superados no processo da evolução humana. Posteriormente, foi incorporado pela Escola Difusionista para nomear “ilhas” culturais que se estagnavam no processo irregular de difusão de culturas. Através do difusionismo, o conceito reelaborado foi, por sua vez, incorporado pela teoria da aculturação, de forte inspiração funcionalista, que desempenhou papel importante na análise da cultura negra no Brasil.(PEREIRA, 1984:177).

associadas às dimensões do lazer e da magia, contrapondo-se ao sério e racional da vida brasileira. O ativismo negro, por sua vez, constrói um quadro de singularidades históricas, configurando uma seqüência de atos heróicos do negro, na qual aspectos da luta são enaltecidos e a resistência do grupo é frisada. Nesse contexto de heroicização, homem negro e cultura negra são tidos como expressões indissociáveis. Desta forma, frente a dinâmica cultural, o discurso do ativista tende a jogar com um tipo de interpretação que prenuncia a metamorfose do *discurso de cultura que resiste em discurso de cultura de resistência do grupo*. (PEREIRA, 1984, p.179).

A transformação de uma cultura negra resistente em uma cultura de resistência negra pressupõe a manipulação dessa mesma cultura, ou tudo aquilo que é tido como tal, por um determinado grupo. No caso do negro brasileiro, essa manipulação feita dentro de projeto político, visa de forma sistemática e intencional, colocar o negro como parceiro igual aos demais parceiros étnicos da sociedade nacional e tem esse projeto político como uma de suas peças fundamentais na busca de identidade e respeitabilidade étnicas. (PEREIRA, 1984, p.182).

Através dessas noções teóricas, desenvolvidas por Pereira (1984), é possível perceber que grande parte desses novos protagonismos da cultura negra advém de uma geração nascida na década de 80, que teve poucos mecanismos de politização e que passa a encontrar em práticas culturais como o maracatu, possibilidades de participação social. Hall (1998) assume não mais o termo identidade, que remete a algo acabado, mas identificação como processo em andamento (HALL, 1998, p.38). Essa identificação apresenta-se nos sentidos que esses novos protagonistas dão à cultura negra quando se referem às suas práticas. Contudo, para Pinho (2004), esses processos de hibridismos e de fragmentações das identidades são conseqüência das transformações estruturais nas paisagens de classe, gênero, etnicidade, “raça” e nacionalidade, e que abalam o sentimento de estabilidade do indivíduo enquanto sujeito integrado. (PINHO, 2004, p.77).

Para alguns integrantes do grupo Arrasta Ilha, o maracatu é um resgate cultural, um espetáculo que vai passando na rua e todo mundo vai ficando eletrizado. Um dos integrantes ressalta a disseminação dessa prática no Brasil como um todo, porque as pessoas de vários lugares se identificam com o maracatu. Para um outro integrante o maracatu é um rio que tem várias vertentes e que lhe ajudou a “reconhecer sua identidade negra”. *Veja você, eu aprendi a me identificar como negro dentro do*

maracatu. Porque eu sabia que era negro, mas não me identificava como negro, nem me identificava, era um cidadão comum, como qualquer outro.

Por que esses praticantes constituiriam novos protagonismos da cultura negra? Novos porque quebram as idéias essencialistas da construção da cultura negra baseada apenas no fenótipo negro e na idéia de Mama África, contribuindo com outras formas de conceber a identidade brasileira. Ou seja, são em sua maioria brancas, de classe média, geralmente universitárias, e não oriundas de Florianópolis, que praticam atividades relacionadas à cultura negra, como o maracatu e a dança afro. Um dos integrantes do grupo Arrasta Ilha diz que esse “movimento” ajuda como referência de manter viva a proposição de que o maracatu vem de povos de África, escravizados no Brasil.

É prestar uma reverência a quem vem antes de ti. Acho que isso ajuda pra caramba até como construção do Brasil. Queira ou não nós somos brasileiros e tem alguma coisa que liga a gente ao cara do Acre, mais, às vezes, do que com meu vizinho aqui. Isso também pode perpassar na cultura negra.

Em “*A parte e todo*”, Oliven (1992) discute o processo de “descoberta” do nacional e da “tradição” frente às transformações impulsionadas pela crescente mundialização da cultura, na virada do século XXI. De acordo com o autor, várias sociedades ainda têm a questão nacional na sua ordem do dia e apresentam clivagens, frequentemente associadas às identidades culturais, étnicas e regionais. Para o autor, o “culto à tradição”, longe de ser anacrônico, está perfeitamente articulado com a modernidade e o progresso⁵³, fazendo com que na virada do milênio, muitas pessoas estejam buscando identificar-se com categorias como “nação”, “região”, “etnia”, etc. (OLIVEN, 1992, p.128). Nesse sentido, muitos desses novos protagonistas da cultura negra lançam mão de categorias como “nação”, “tradição”, “cultura brasileira” para justificarem o seu interesse por práticas associadas aos africanos e seus descendentes. O negro é traduzido como brasileiro. Se, por um lado, há relevância na identificação de uma nacionalidade historicamente negada, por outro, denuncia novos preconceitos. Um

⁵³ Neste ponto, Oliven discute o processo de unificação nacional na formação do Estado brasileiro que, além de centralização do poder, mostrou-se historicamente contrário à manutenção de identidades e ideologias associadas a memórias sociais. (OLIVEN, 1992:19).

integrante do Arrasta Ilha revela seu desconforto com os preconceitos sofridos, quando muitos questionam um maracatu feito por brancos em sua maioria.

Não que essa raiva, às vezes, não possa ser justa por algum preconceito que o próprio [negro] sofreu já. Isso já rolou e, às vezes, eu vou dizer que eu me pego pensando nisso. È um questionamento que eu me faço também. Assim como eu também me questiono sobre quem disse que é só negra essa cultura que já tá no ar aí. Porque eu não posso fazer? Quem vai me impedir? Eu gosto disso aí. Mas, pra mim essa referência tem que estar clara.

Uma das participantes do Batukajé afirma que em práticas culturais tradicionais, a renovação é um elemento que mantém a atividade cultural “viva”:

A cultura, a tradição, ela só é passada quando as coisas vão se renovando. Quando novas pessoas vão se incorporando. E eu percebo mesmo que a grande maioria são pessoas de fora, mas acho que, ao mesmo tempo, tem que se estar adepto ao novo de todos os lugares. Então, acho que é uma cultura que tá cada vez mais crescendo, criando, arrecadando novos adeptos, pela força mesmo que é a história negra, assim de força e a preservação mesmo.

Vale ressaltar o caráter de renovação que essa participante do Batukajé emprega a “cultura” e a “tradição”, sendo possível através da abertura que essas práticas culturais negras têm se proposto quando dialogam com o mercado global. Não obstante, nem tudo é negociável como afirmou Carvalho (2002). Pois esses novos protagonistas, muitas vezes, não tem acesso aos fundamentos religiosos que tangem às práticas culturais do maracatu e da dança afro. Uma outra participante menciona a “força” que possui a história negra, ligada a essas práticas. Em síntese, há uma preocupação por parte dos integrantes dos grupos com a aceitação, pelos de fora de sua condição de

praticantes, mesmo não sendo a maioria negra, ou não tendo acesso ao universo dos saberes que fundamentam essas práticas.

À medida que esses praticantes de maracatu e dança afro desenvolvem suas atividades criam-se novas relações, novos vínculos sociais e novas referências como família, fundamento, tradição. A partir de suas experiências fomentam as interconexões com práticas advindas de outros grupos e essa idéia de cultura negra vai se reformulando, se delineando como algo que também lhes pertence. Sentem-se também como parte dela.

Esse fenômeno dentro do cenário diaspórico traçado por Gilroy (2001) em seu modelo heurístico chamado Atlântico Negro, facultaria ver não a “raça”, mas sim formas geo-políticas e geo-culturais de vida, resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que essas vidas incorporam, modificam e transcendem.

(...) esta multiplicidade da diáspora é uma formação caótica, viva e inorgânica. Se ela pode ser chamada de tradição, é uma tradição em movimento incessante – um mesmo mutável que se empenha continuamente rumo a um estado de auto-realização, que continuamente foge ao seu alcance. (GILROY, 2001, p.242).

Mais do que uma questão de essência ou de rotulação, trata-se de uma escolha, difícil nos dias atuais, em que as concepções biologizantes ainda buscam legitimar a cultura a partir de noções como origem e cor da pele. As práticas analisadas nessa pesquisa ganham novos sentidos, quando tendem a transcender e superar estas definições primordialistas. Essas práticas, por vezes, conformam ou se tornam alvo de discriminação, tanto quanto os sujeitos negros e as crenças a eles atribuídas. Com efeito, muito das musicalidades e das danças relacionadas à cultura negra estão associadas às religiões afro-brasileiras, que no imaginário social, são tidas e vistas pejorativamente como “macumba”, algo ruim, de classificação negativa. Como já descrito no capítulo 1, houve considerável dificuldade para o grupo Batukajé em inserir a dança afro em contextos de academias, em Florianópolis. Embora com turmas cheias de alunos, as aulas foram desmotivadas pelos proprietários que, por vezes, intervinham sob a

alegação de excesso de barulho, como se a atividade tivesse saído fora de controle ou da norma estabelecida. Exemplos de discriminação aconteceram também com o Grupo Arrasta Ilha, que já havia agendado um espaço para realizar a oficina do Mestre Walter e do dançarino Maurício, da Nação Estrela Brilhante, em Florianópolis, no sul da ilha, num galpão de circo. Iniciada a oficina, os integrantes da nação convidados comentavam sobre a religiosidade que permeia o maracatu. A oficina foi interrompida pela dona do espaço, que era evangélica e suspendeu a oficina, pois não *queria macumba ou coisas do demônio no seu espaço*.

A persistência no fazer dessas práticas, mesmo sob o enfrentando diário dos preconceitos sociais traz a seus praticantes experiências que superam o mero desfrutar de uma moda. Para entender essa identificação dos novos protagonistas da cultura negra ou esse “sentimento”, faz-se oportuno resgatar o conceito de “estrutura de sentimento” de Raymond Willians (1996). Para este pensador, trata-se de uma experiência social em processo e suas conexões com a geração, o período histórico e o contexto cultural aos quais pertence e através dos quais se transforma. Pinho (2004), sobre “estrutura de sentimento” em Willians (1996), conclui que enquanto resíduo destilado da experiência vivida, a estrutura de sentimento estimula a formação de uma subjetividade compartilhada, através da qual as pessoas sentem e imaginam sua conexão com o grupo e este último também define sua relação com a organização institucional e ideológica da sociedade. *Este conceito de “estrutura de sentimento” aponta para o sentido da cultura como algo que se aprende e apreende, de forma fluida e muitas vezes inadvertida, ao mesmo tempo em que molda o pensamento e a reação do grupo em relação ao mundo que o rodeia.* (PINHO, 2004, p.80).

Esse “sentimento” de identificação com a cultura negra é traduzido nos depoimentos dos sujeitos entrevistados, tanto do Grupo Arrasta Ilha como do Grupo Batukajé, através da palavra “axé”. Axé em yorubá significa energia, poder, força da natureza, a palavra axé também pode se referir a terreiro, Ilê Axé (Casa de Axé). No ritual original do candomblé, há duas partes: a preparação, que começa uma semana antes de cada festa, com muita gente na casa lavando, passando, cozinhando, limpando e enfeitando. Neste período específico, é possível ver bandeirinhas no teto, da cor do orixá homenageado. Alguém as comprou, cortou, colou as bandeirinhas e as colocou no lugar. Durante a semana, diversas obrigações foram feitas, de acordo com a determinação do jogo de búzios, animais foram sacrificados a exús, eguns e aos orixás homenageados (revigorando o axé). Os animais foram limpos e preparados por alguém,

uma parte (axé) para os orixás e outra para todos os presentes na festa. Na “etapa pública” da festa, os filhos-de-santo (iniciados) dançam e entram em transe com seu orixá. O babalorixá evoca cantigas que lembram os feitos do orixá e este executa uma dança simbólica recordando seus atributos. A cerimônia termina com um banquete, no qual se distribuirá o axé em forma de alimento entre todos os presentes⁵⁴.

Nos grupos alvo de atenção nessa pesquisa, o axé é um ritual de fechamento tanto no Arrasta, como no Batukajé em dias de apresentação, no início e no final, nem sempre nessa ordem. É um termo que liga essas pessoas de diferentes origens a uma mesma experiência, propiciando um sentimento singular a cada grupo. Em Recife, nas nações de maracatu pernambucanas esses rituais não acontecem. No Arrasta Ilha, o não participar do axé soa como uma falta. Os integrantes do grupo não deixam de falar com a pessoa que se absteve do axé, mas a vêem sob reserva. Às vezes, acontecem atritos pessoais dentro do grupo e, na hora do axé, as pessoas que se sentem ofendidas não o dão. Quer dizer, o axé é a linguagem de afeto interpessoal e as relações inter-pessoais formam a idéia de coletivo.

4.1 – O ritual do Axé

O ritual do axé no Arrasta Ilha acontece em roda com todos os instrumentos ou elementos do baque presentes em seu centro. As pessoas abraçadas, intercaladas entre homens e mulheres, “a polarização”. Todos gritam axé em uníssono e colocam todas as suas energias pra fora. Os integrantes do grupo acreditam que o axé é indicativo de energia especial.

⁵⁴ Informações obtidas no site: http://translenza.com.br/orixa/lnk_topicos.php?id=20



Fotografia 33: O axé no grupo Arrasta Ilha realizado após a apresentação do carnaval de 2009, na Lagoa da Conceição.

No carnaval de 2009, na Lagoa, um grupo de meninas queria ficar uma do lado da outra e um dos integrantes ficou bravo, porque as coisas não estavam saindo conforme o ritual. Essa particularidade desencadeou um atrito com ele e outros integrantes do grupo, nesse dia. O Arrasta Ilha leva a sério o ritual do axé. Já o Batukajé realiza o ritual do axé em círculo, sem os instrumentos no meio da roda, não priorizando a “polarização”. Gritam axé também em uníssono com a intenção de colocar a energia para fora e sair da roda renovados.



Fotografia 32: O axé no grupo Batukajé antes da realização do carnaval na Lagoa da Conceição, em 2008.

Esse “se constituir”, esse “sentimento”, esse “axé” são interpretados aqui como novas africanidades, construídas a partir das experiências vividas nas práticas culturais de origem africana.

Considerações Finais

Essa pesquisa abordou o fenômeno da emergência de práticas culturais relacionadas à cultura negra ou de origem africana, no cenário cultural de Florianópolis, como o maracatu e a dança afro, realizadas em sua maioria por jovens brancos e brancas, de classe média, universitários e pertencentes a diferentes regiões do Brasil e do mundo. Através da análise das motivações desses praticantes para se engajarem nessas atividades, foi possível perceber o porquê da opção por elas e qual o sentido para suas vidas. É um campo de debates rico e tem sido alimentado pelos trabalhos de vários autores como Gilroy (2001), Sansone (2004), Pereira (1981), Pinho (2004), Hall (1998), Canclini (2006), dentre outros.

Na análise do processo organizativo dos grupos pesquisados, foi possível perceber que o Arrasta Ilha se constituiu através de um coletivo e o Batukajé, a partir da trajetória pessoal e profissional de professores de percussão e dança, em uma proposta pedagógica, o que proporcionou uma diferença na construção de vínculos entre os praticantes dos dois grupos, sendo o primeiro constitutivo de vínculos mais associativos e o segundo de vínculos mais contratuais.

Nesse sentido é importante observar que a experiência de integrar o Arrasta Ilha ou Batukajé para seus praticantes proporciona relações de sociabilidades que se tornam para a maioria dos praticantes mais significantes do que a prática em si, o que nos faz pensar que a idéia de cultura negra não é o que mobiliza, nem é geradora de uma reflexão própria, assumida como tal pelos praticantes. Através dos depoimentos desses integrantes é possível perceber que a nacionalidade opera como justificativa da realização de tais atividades, principalmente, no Arrasta Ilha, que utiliza a noção de *mestiçagem cultural tipicamente brasileira* para definir, em seu material de divulgação, o trabalho pedagógico que realiza em comunidades de Florianópolis.

O trabalho pedagógico realizado tanto pelo Batukajé, como pelo Arrasta Ilha tem por objetivo desenvolver musical e corporalmente os praticantes, através das práticas culturais da dança afro e do maracatu. Muniz Sodré escreve que *o samba é o dono do corpo*, ou seja, a informação transmitida pelo ritmo não é algo separado do processo vivido pelos sujeitos. De acordo com Raymond Willians, citado pelo autor, o ritmo é uma descrição de experiência que será recriada na pessoa que a recebe não simplesmente como uma abstração ou emoção, mas como um efeito físico sobre o organismo. Desta forma, o som cujo tempo se ordena no ritmo é elemento fundamental nas culturas africanas, pois a corporalidade africana marca um lugar diferenciado na

cultura, através da síncope – alteração rítmica que consiste no prolongamento do som de um tempo fraco num tempo forte – que incita o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal (palmas, balanços, dança). (SODRÉ, 1979, p.22).

Segundo Sodré, todo o som que o indivíduo humano emite reafirma a sua condição de ser singular, todo ritmo a que ele adere o leva a reviver um saber coletivo sobre o tempo, onde não há lugar para a angústia, pois o que advém é a alegria transbordante da atividade, do momento induzido, o que significa que na síncope há um entre-lugar, conforme disse Bhabha. Esses entre-lugares fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos significados de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade. (BHABHA, 2003, p.20).

É um excedente de sentido que ata as pessoas a um mesmo processo, criando a idéia de todo que “a história nacionalista obscurece” segundo Gilroy (2001), a tal diáspora de Hall que subverte os modelos culturais tradicionais orientados pela nação, convocando abruptamente disjunturas patentes de tempo e espaço, sem obliterar seus ritmos e tempos diferenciais. Ou seja, não é mais fácil dizer de onde as culturas se originam, o que podemos mapear é mais um processo de repetição-com diferença, ou de reciprocidade-sem-começo. (HALL, 2003, p.36-37). Nesse sentido, há estudos fantásticos mostrando que pelo corpo as pessoas tomam consciência do mundo.

Clifford (1998), Almeida (2000) e Gilroy (2001) afirmam que a “raiz” só se dá mediante a “rota” que a leva. A partir das “rotas” ou motivações que levaram os integrantes a praticarem o maracatu e a dança afro e os sentidos que foram sendo construídos no processo de organização desses grupos, a “raiz” aparece em seus depoimentos no sentido de “matriz”, de reconhecimento de uma fonte inspiradora que retroalimenta o imaginário dos grupos pesquisados. E através deste contato com a “raiz” que, geralmente, ocorre por meio de viagens ou intercâmbios com essa “matriz” afro-brasileira, é que este ritual promove a conversão de uma atividade lúdico-terapêutica meramente de sociabilidade numa prática negra – pois promove a consciência da origem de um passado, de um tipo de cultura, da consciência da prática.

Esta conversão aparece nos depoimentos dos praticantes do Batukajé, a partir da ênfase nos fluxos migratórios que reforçam a condição diaspórica dessas trajetórias – da colônia para metrópole, da metrópole para colônia e os trânsitos entre processos coloniais que produzem e reforçam certos interesses em práticas culturais africanas e afro-brasileiras, categorias que eles usam mais do que “cultura negra”, ou seja, a idéia

de cultura negra não é explícita mas se depreende desses vários fragmentos e entrelugares, apontados nos discursos dos praticantes.

Além disso, o diálogo construído entre os discursos científicos - que versam sobre cultura negra ou práticas culturais negras, com intuito de desnaturalizar ou desessencializar as noções pré-existentes sobre identidades étnicas e nacionais - e os sentidos que esses praticantes atribuem às suas atividades culturais demonstra o processo de construção da cultura e da identidade negra, o qual elegeu símbolos para posituação do negro e, ao longo da história, permitiu que outros grupos sociais se interessassem por experimentar essas práticas culturais. Fenômeno este que denomino aqui de o surgimento dos novos protagonismos da cultura negra. Ou seja, há uma transformação do fenômeno identitário em moda – portanto, as pessoas aderem à moda, não como forma de enfatizar sua diferença no plano da identificação, mas pelo lazer e pelas relações de sociabilidade. O que não deixa de implicar em certas mudanças do padrão anterior que era o preconceito e a rejeição a tudo que estivesse associado aos negros.

O carnaval de 2009 dos grupos Batukajé e Arrasta Ilha é abordado por essa pesquisa como momento de visibilidade do trabalho realizado durante o ano pelos grupos, destacando que o evento fortalece os laços de quem participa e atrai novos adeptos. Além disso, o carnaval possibilita aos praticantes lidar com o *efeito* que os ritmos afro têm neste período – tendo que enfrentar a questão da “africanidade” como critério de legitimidade de suas práticas. O “aulão” do grupo Batukajé em homenagem ao dia de Yemanjá aparece como uma comemoração que possui um efeito aglutinador dos grupos de novos protagonismos da cultura negra de Florianópolis. Embora denominado “aulão” pelos participantes do Batukajé, a comemoração do dia de Yemanjá, realizada por este, em Florianópolis, não teve caráter de aprendizagem, mas de visibilidade do trabalho do grupo. Foi também um momento, ainda que efêmero, de recuperação da idéia de cultura afro-brasileira diferenciada do carnaval, através do culto dos orixás.

Desta forma, essas africanidades são tidas como “sentimentos” de identificação com a cultura negra que não se constroem a partir de uma “essência” ou “aparência”, mas em diálogo com as “experiências” vividas no maracatu e na dança afro, e que contrastam com as trajetórias individuais de cada participante dos grupos pesquisados, gerando novos sentidos e, por conseguinte, permitindo a ressignificação dessas atividades culturais.

O trabalho de campo dessa pesquisa foi realizado entre setembro de 2008 e fevereiro de 2009. Inicialmente, após ter obtido o consentimento em realizar a presente pesquisa com o Arrasta Ilha e o Batukajé, as entrevistas ocorreram através da promoção de encontros com os integrantes do grupo, a fim de captar os consensos ou dissensos dos discursos dos praticantes em relação ao maracatu e dança afro. Na realização dessa pesquisa, um dos fatores impeditivos de um maior distanciamento como pesquisadora inegavelmente, foi investigar grupos dos quais faço parte. Desde o início das leituras, na perspectiva de apreensão/construção dessa problemática, meu olhar de integrante foi assumindo as “lentes antropológicas” e comecei a me ater a detalhes do processo organizativo dos grupos antes simplesmente tidos como naturais. Meu olhar vislumbrou um “desnaturalizar” dos sentidos atribuídos pelos praticantes durante a realização de suas atividades culturais, auxiliado também pelos depoimentos obtidos nas entrevistas realizadas durante a pesquisa. Esse certamente foi o maior aprendizado do exercício da pesquisa antropológica - o de tentar “desnaturalizar” as noções construídas em diferentes contextos sociais.

Contudo esse exercício não foi uma tarefa efetuada sempre com o mesmo êxito. Muitas dessas naturalizações permaneceram no trabalho de campo. Através dos encontros de orientação, aos poucos, fui estranhando cada vez mais os “meus familiares”. Retornava então aos encontros com os grupos em busca de perceber os detalhes, as nuances que, muitas vezes, não se evidenciaram nos depoimentos.

A percepção dos públicos que assistem ao Batukajé e ao Arrasta Ilha; de que forma essas audiências compreendem os sentidos que os praticantes dos grupos dão às suas práticas; se estas atividades culturais se publicizam como negras são questões pertinentes ao tema, mas que precisariam de futuras pesquisas para serem melhor aprofundadas.

O que vale ressaltar é que através da realização dessa pesquisa percebi que esses novos protagonismos da cultura negra constroem novas africanidades, no sentido de resignificarem as práticas anteriores. Considero-as uma nova forma de agir em sociedade, fazendo da história da escravidão a valorização das lutas de resistências do povo negro e de agir no mundo - uma forma de conscientização e de vivência, uma nova forma de sociabilidade e de politização construída por esses praticantes, na busca de superação dos estigmas herdados das gerações anteriores.

Referências Bibliográficas

- ALENCAR, Alexandra. **Bar do Tião: o reduto de samba na ilha.** Vídeo produzido para o Canal 20 da NET, 2006.
- ALENCAR, Alexandra. **Cidadão Invisível.** Trabalho de Conclusão do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.
- ALENCAR, Alexandra; OLIVEIRA, Maykon; MORESCHI, Bruno; XAVIER, Renan e VIEIRA, William. **Ilha dos Orixás.** Trabalho apresentado como requisito final da disciplina de Grande Reportagem, ministrada pelo Prof.º Delmar Goulart, no Curso de Jornalismo da UFSC, no 2º semestre de 2004.
- ALMEIDA, Miguel Vale de. **Um Mar da Cor da Terra. "Raça", Cultura e Política da Identidade** - Oeiras: Celta, 2000.
- ALMEIDA. **O Atlântico Pardo. Antropologia, pós-colonialismo e o caso "Lusófono"**. BASTOS, Cristina; FELDMAN-BIANCO, Bela (coord.). *Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros.* Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, nº 25, 2002.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa, Portugal: Difel, 1992.
- BRIGGS, Charles. **Learning how to ask – a sociolinguistic appraisal of the role of the interview in social science research.** Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: Edusp, 2006.
- CARDOSO DE OLIVEIRA. **O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever** in *O trabalho do antropólogo*, Brasília: Paralelo 15, 1998.
- CARREÇO DE OLIVEIRA, Marco Antônio. **Reflexões sobre o maracatu nação e seu desembarque na ilha de Santa Catarina.** Trabalho de Conclusão de Curso de Música da Universidade Estadual de Santa Catarina, 2006.
- CARVALHO, José Jorge. **As culturas afro-americanas na Ibero-América: o negociável e o inegociável.** Série Antropologia (Brasília), v. 405, 2002.
- DA MATTA, Roberto. **"Treze pontos riscados em torno da Cultura Popular"** in *Anuário Antropológico/92*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1994.

- DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis – uma sociologia do dilema brasileiro**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DOMÍNGUEZ, Maria Eugenia. **O afro entre os imigrantes em Buenos Aires: reflexões sobre as diferenças**. Dissertação da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2004.
- DUBAR, Claude. **A Crise das Identidades – A Interpretação de uma mutação**. São Paulo: EDUSP, 2009.
- DURKHEIM, Emile. **As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália**. São Paulo (SP): M. Fontes, 1996.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no College de France, pronunciada em 02 de dezembro de 1970**. 11. ed Sao Paulo: Loyola, 2004.
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro - Modernidade e Dupla consciência**. São Paulo Editora 34/ RJ, Candido Mendes, 2001.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 10ª Ed, 1998.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização: Liv Sovik; Tradução: Adelaine La Guarda Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- KIDDY, Elizabeth W. **Quem é o rei do Congo? Um novo olhar sobre o reis africanos e afro-brasileiros no Brasil** in *Diáspora Negra no Brasil* ; Org: Linda Heywood; Tradução: Ingrid de Castro, Vompean Fregonez, Thaís Cristina Casson, Vera Lúcia Benedito – São Paulo: Contexto, 2008.
- LEITE, Ilka Boaventura. **Antropologia da Viagem – escravos e libertos em Minas Gerais no século XIX**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- LOPES, Luis Roberto. **Cultura Brasileira: a questão conceitual** in *Cultura Brasileira: das origens a 1808*. Porto Alegre, Editora UFRGS, MEC, 1988.
- MARQUES, João Filipe. **O estilhaçar do espelho: da raça enquanto princípio de compreensão do social a uma explicação sociológica do racismo** in *Ethnologia*, nova série, 3-4, 39-57, 1995.

- MARTINS, Suzana M. C. **A Dança de Yemanjá Ogunté sob a Perspectiva Estética do Corpo**. 01. ed. Salvador: Suzana Maria Coelho Martins, 2008.
- MENDES, Cláudio Lúcio. **O Corpo em Foucault: superfície de disciplinamento e governo** in *Revista de Ciências Humanas [Florianópolis]*, Florianópolis, n. 39, 2006.
- NUNES, Margarete Fagundes. UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA Centro de Filosofia e Ciências Humanas. **O Turbante do faraó: o Olodum no mundo negro de Salvador**. Dissertação (Mestrado), 1997.
- OLIVEN, Ruben. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-Nação**. Petropolis, RJ: Vozes, 1992.
- PEREIRA, João Baptista Borges. **A folclorização da cultura negra no Brasil**. In: Simpósio Etnia e Racismo, 26-27 fev. 1981, Brasília. *Comunicações...*Brasília: UNB/EAFORD, 1981.
- PEREIRA, João Baptista Borges. **A Cultura Negra: resistência de cultura à cultura de resistência**. *Dedalo Mae Usp, Auditório*, v. 23, n. 1, p. 177-188, 1984.
- PINHO, Patrícia de Santana. **Reinvenções da África na Bahia**. São Paulo: Annablume, 2004.
- REIS, Demian Moreira. **Dança do Quilombo: os significados de uma tradição**. *Afro-Asia (UFBA), Salvador- Bahia*, v. n.17, p. 159-171, 1996.
- REIS, Letícia Vitor de Sousa. **A aquarela do Brasil: reflexões preliminares sobre a construção nacional do samba e da capoeira**. *Cadernos de Campo. Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia, Depto de Antropologia, USP, SP*, v. 3, 1993.
- RODRIGUES, Ana Maria. **Samba negro, espoliação branca**. São Paulo: Editora HUCITEC, 1984.
- SANSONE, Lívio. **Negritude sem Etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil**. Salvador: EDUFBA; Pallas, 2003.
- SANTOS, Climério de Oliveira & RESENDE, Tarcísio Soares. **Batuque book maracatu: baque virado e baque solto**. (Coleção Batuque Book – Pernambuco, vol. 1). Recife: Ed. do Autor, 2005.
- SODRÉ, Muniz. **Samba o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Manual, 1998.

- THORNTON, K. John. **Religião e vida cerimonial no Congo e áreas de Umbundo, de 1500 a 1700** in *Diáspora Negra no Brasil* ; Org: Linda Heywood; Tradução: Ingrid de Castro, Vompean Fregonez, Thaís Cristina Casson, Vera Lúcia Benedito – São Paulo: Contexto, 2008.
- TRAMONTE, Cristiana. **O samba conquista passagem: as estratégias e a ação educativa das escolas de samba de Florianópolis**. Paris/Florianópolis: Fondation Pour Le Progrès de L'Homme/NUP /Dialogo, 1996.
- TRAVASSOS, Elizabeth. **Por uma cartografia ampliada das danças de umbigada** in *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Coord: José Machado Pais, Joaquim Pais de Brito e Mário Vieira de Carvalho. Estudos e Investigações v.32. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004.
- VELHO, Otávio. **Observando o familiar** in *Individualismo e Cultura – notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1981.

Sites pesquisados:

- <http://www.musicadepernambuco.pe.gov.br/artista.php?idArtista=143>
- http://www.caribenet.info/oltre_05_luz_moreira_atlanticonegro.asp?!=
- http://translenza.com.br/orixa/lnk_topicos.php?id=20
- <http://www.rabisco.com.br/14/tambores.htm>
- http://www.pt.wikipedia.or/lingua_quicongo
- http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/novembro2002/unihoje_ju200pag12.html

